

Nina Kalitina
Claude
MONET



Texto en inglés: Nina Kalitina
Traducción al español: Gabriela García de la Torre
Edición en español: Mireya Fonseca Leal

Diseñado por:
Baseline Co Ltd
127-129A Nguyen Hue Boulevard
Fiditourist Building, 3rd Floor
District 1, Ho Chi Minh
Vietnam

ISBN: 978-1-78042-082-0



Contenido



1. Pierre Auguste Renoir, *Retrato de Claude Monet*. 1875. 85 x 60.5 cm.

Su vida

Gustave Geffroy, amigo y biógrafo de Claude Monet, incluyó dos retratos del artista en su monografía. El primer retrato, pintado por un artista poco reconocido, muestra a Monet de dieciocho años de edad. Se ve a un muchacho joven, de cabello oscuro y camiseta a rayas, a horcajadas sobre una silla, y con los brazos cruzados a la espalda. Esta pose sugiere un carácter vivaz e impulsivo; su rostro, enmarcado por el cabello hasta los hombros, revela una mirada intranquila pero a la vez la fuerza y voluntad de una boca y un mentón vigoroso. Geffroy abre la segunda parte de su libro con una fotografía de Monet de ochenta y dos años de edad. Es un hombre viejo y robusto, de abundante barba cana, calmado y sabio, que posa seguro de sí mismo, sentado con las piernas separadas. Monet conoce el valor de las cosas y cree únicamente en el eterno poder del arte. No es fortuito que hubiera escogido posar con la paleta en la mano frente a un panel tomado de su serie de *Nenúfares*. Han sobrevivido muchos retratos de Monet: autorretratos, retratos que hicieron amigos suyos (Manet y Renoir, entre otros), fotografías de Carjat y Nadar, y todos ellos muestran diferentes momentos de su vida. También conocemos varias descripciones literarias acerca de la apariencia física de Monet, sobre todo de épocas posteriores a su público reconocimiento por parte de críticos de arte y periodistas.

¿Cómo percibimos entonces la figura de Monet? Si observamos una fotografía suya de la década de 1870, podemos apreciar a un hombre ya maduro, que ostenta una espesa y oscura barba, con la frente apenas oculta tras el cabello corto.

La expresión de sus ojos marrones es abiertamente vivaz y de su rostro emana seguridad personal y vitalidad. Éste es Monet en la época de su lucha a brazo partido por los nuevos ideales estéticos. Veamos ahora su autorretrato con boina, de 1886, año en que Geffroy lo conoció en la isla de Belle-Ile, al sur de la costa británica. “A primera vista”, recuerda el biógrafo, “por su indumentaria de marinero, lo habría confundido con uno de ellos; de hecho, usaba botas, chaqueta y gorro para protegerse de la brisa marina y la lluvia”. Pocos renglones después, Geffroy escribe: “Era un hombre robusto, en jersey y boina, de barba enmarañada y con una brillante mirada que de inmediato me cautivó”.[1]



2. *Remolque de bote en Honfleur*, 1864,
Memorial Art Gallery of the University of Rochester, Nueva York.

En 1919, Fernand Léger visitó a Monet en su casa en Giverny, en las afueras de París, donde el pintor vivía casi como un ermitaño. Léger lo describe como "todo un caballero, aunque ligeramente bajito, con sombrero de paja y traje de tres piezas gris claro, de corte inglés... De rostro sonrosado, larga barba blanca y ojillos brillantes y alegres, quizá con un leve asomo de desconfianza..."[2]

Tanto las descripciones literarias como los retratos en pintura presentan a Monet como un hombre voluble e impaciente, que transmitía audacia e insolencia, o que podía parecer, sobre todo al final de su vida, apacible y confiado. Aquellos que se referían a él como una persona calmada y comedida se basaban únicamente en su apariencia externa, pues sus amigos de juventud, como Bazille, Renoir, Cézanne y Manet, y visitantes asiduos, encabezados por Gustave Geffroy, Octave Mirbeau y George Clemenceau, fueron testigos cercanos de sus crisis de insatisfacción y de su temperamento gruñón e inseguro. La irritación y el descontento gradual de sí mismo desembocaban en furias elementales e incontroladas en las que destrozaba docenas de lienzos y cuadros, e incluso quemaba algunos de ellos. El marchante de arte Paul Durand-Ruel, con quien Monet tenía obligaciones contractuales, recibía del pintor permanentes cartas de prórroga sobre exposiciones previamente acordadas, argumentando que "no sólo había rasgado sino que había despedazado por completo" los estudios que había empezado, pues necesitaba hacerles modificaciones sustanciales con el fin de quedar completamente satisfecho, o que los resultados finales eran "desproporcionados con respecto al esfuerzo invertido", que "estaba de mal humor" o que era "un bueno para nada".[3]

Monet era capaz de mostrar gran valor cívico pero también se descorazonaba con facilidad y podía ser asaz inconsistente. Junto con el pintor Eugène Boudin, en 1872, visitó en prisión a su ídolo de juventud, Gustave Courbet, y, aunque en sí mismo este hecho podía ser irrelevante, resultaba especialmente noble y valiente de parte de Monet, por las candentes ideas que lideraba el comunero Courbet. Por otro lado, en 1889 se opuso a la venta de *Olimpia*, obra maestra de Edouard Manet, al artista estadounidense John Singer Sargent, con el fin de evitar que esta obra saliera de Francia. Con este mismo propósito, propuso reunir dinero suficiente para que el Museo del Louvre pudiera adquirirla. En la década de 1890 apoyó a Dreyfus en su polémico caso y expresó en público su admiración por la valentía de Émile Zola. En el seno de su hogar también manifestó sus dones de generosidad y entrega al aceptar como "sus hijos" a los cinco vástagos de su segunda esposa, con quien contrajo matrimonio luego de enviudar de su primera mujer.

No obstante, Monet tenía otra faceta de su personalidad. A finales de la década de 1860, presa de una gran miseria económica y de falta de reconocimiento de su obra, abandonó en varias ocasiones a su primera esposa, Camille, y a su hijo Jean, aún pequeño. Sumido en ataques de desesperación, solía escapar a cualquier parte para dejar atrás el ambiente que para él representaba el fracaso personal y profesional. En una ocasión, quiso incluso quitarse la vida. De igual manera, difícilmente se pueden justificar las reacciones de Monet frente a los impresionistas cuando, tratando de seguir los pasos de Renoir, rompió su "alianza sagrada" con ellos y se rehusó a participar en la quinta, sexta y octava exposiciónes colectivas. Cuando Degas supo de la negativa de Monet de participar en la exposición de los impresionistas en 1880, acertó al acusarlo de hacerse una propaganda personal desleal. Por otra parte, la hostilidad de Monet frente a Paul Gauguin no tenía ninguna carta de presentación. Todos estos son claros ejemplos del carácter contradictorio de Monet.

El lector podría preguntarse el porqué de exponer tan poco loables características de la personalidad de Monet, máxime si se trata de exaltar sus defectos; sin embargo, sería delicado dividir una personalidad tan compleja en dos partes: una, la del hombre común y corriente, con un destino lleno de altibajos, y otra, la del pintor que labró su nombre en letras doradas en la historia del arte. Las obras maestras no han sido creadas por individuos ideales y, si bien la comprensión de la personalidad de sus autores no explica por completo estas obras, al menos puede dar cuenta en gran medida de las circunstancias que rodearon su creación. Para dilucidar con más claridad el proceso creativo de Monet y su actitud hacia su trabajo, es indispensable tener en cuenta sus repentinos cambios de humor, su permanente insatisfacción personal, sus decisiones impulsivas, su emotividad tormentosa, la frialdad de su método, la conciencia de sí mismo como parte de una personalidad con las preocupaciones propias de cada edad, que se oponía a un individualismo extremo.

Claude-Oscar Monet nació el 14 de noviembre de 1840, pero todos sus recuerdos de infancia y adolescencia están ligados a Le Havre, pueblo adonde se mudó su familia hacia 1845. El ambiente donde creció no proporcionaba el menor estímulo para el estudio de las bellas artes: su padre tenía una tienda de víveres e hizo oídos sordos a los deseos de su hijo de convertirse en artista. Además, Le Havre se enorgullecía de no tener museos, ni galerías de arte, mucho menos una academia de bellas artes.

Poseedor de un enorme talento innato, el niño tuvo que conformarse con el consejo de su tía, quien pintaba como pasatiempo personal, y de las instrucciones de su profesor escolar. El evento más significativo para el joven Monet fue conocer al artista Eugène Boudin en Normandía.

Fue justamente Boudin quien disuadió a Monet de desperdiciar su talento en las caricaturas que lo llevaron a un éxito inicial, para profundizar más en la exploración de pinturas paisajísticas. Boudin exhortó a Monet para que estudiara con detenimiento el cielo, el mar, la gente, los animales, las casas, los árboles... todo ello bajo el influjo de la luz y al aire libre. Decía que: "Todo lo que se puede pintar directamente en el lugar al que pertenece tiene más fuerza, poder y certeza sensoriales, cualidades que uno no encuentra en un estudio cerrado", y agregó: "Máxime si el cuadro forma parte de un todo y no es un elemento aislado en sí mismo".[4] Estas palabras bien podrían servir como epígrafe para la obra de Monet.



3. *Desembocadura del río Sena en Honfleur*, 1865.
Museo Norton Simon, Pasadena, California.



4. *Camino en Chailley en el bosque de Fontainebleau*, 1865.
   Ordrupgaarsamligen, Charlottenlund-Copenhage.

5. *Camille* o *La dama del vestido verde*, 1866.
   Kunsthalle Bremen, Bremen, Alemania.

El posterior desarrollo de Monet tuvo lugar en París y luego en Normandía, en compañía de otros artistas. Su formación fue común a la de otros aprendices de su generación y, sin embargo, sus resultados tenían una impronta personal única. Casi todos los artistas jóvenes de provincia que llegaban a la capital quedaban totalmente deslumbrados con la magnificencia de la colección de cuadros del Louvre. A pesar de que a un artista como Jean-François Millet París le resultara una ciudad tan ajena, fue justamente el Louvre el que lo hizo desistir de volver a Normandía. Aunque Courbet, que venía de Franche-Comté, declarara con desparpajo que no tenía la menor influencia de los museos parisienses de arte, la colección de cuadros españoles del Louvre le causó una profunda impresión. Incluso Manet y Degas, a pesar de conocer París desde temprana edad, jamás dejaron de reverenciar a los pintores clásicos ni de estudiar a los viejos maestros. De hecho, cada que viajaban al exterior tenían como prioridad la visita a los museos locales, no como turistas sino como aplicados estudiantes, siempre a la caza de grandes maestros. Monet, en cambio, prefería estudiar exposiciones actuales y frecuentar artistas contemporáneos. Sus cartas constituyen una evidencia inapelable de que el contacto con la vida y la naturaleza que lo rodeaba lo emocionaban más que el estudio de los viejos maestros. Nos preguntamos entonces qué es lo que sensibiliza a Monet en su primer viaje a París en 1859. Encontramos una exhaustiva respuesta a esta inquietud en la correspondencia que intercambió con Boudin, luego de su primera visita al Salón. El joven provinciano se pasea indiferente frente a las pinturas religiosas e históricas de Boulanger, Gérôme, Baudry y Gigoux; la representación de batallas de la Campaña de Crimea no lo atrae del todo, e incluso Delacroix, con obras como *El ascenso al calvario, San Sebastián, Ovidio, El rapto de Rebeca* y otras de temática similar, no le merecen la menor atención. Por otro lado, Corot se le antoja “bueno”, Rousseau “muy bueno”, Daubigny “hermosísimo” y Troyon es “magnífico”. De hecho, acudió a este pintor de animales y paisajes, cuyos consejos habían sido de gran utilidad para Boudin en su formación. Troyon le dio recomendaciones a Monet, que a su vez transmitió a Boudin: debía aprender a dibujar figuras, hacer copias en el Louvre y entrar en un taller de buena reputación, como el de Thomas Couture.[5]

El Salón de 1856 no incluyó cuadros de Courbet, el exponente más reconocido del realismo, y el jurado rechazó *La muerte y el leñador*, de Millet, obra que Monet pudo apreciar después, en 1860, y que calificó de “buena”, mientras que unos lienzos de Courbet le parecieron “geniales”. En el mismo año, Monet descubrió las marinas de Johan Barthold Jongkind, alemán afrancesado de quien declaró que era "el único buen pintor de marinas”.[6]

Monet identificó de inmediato a quienes podrían ser sus guías en patrones artísticos. En primera instancia, estaban los paisajistas de la Escuela de Barbizon, quienes se enfocaron en sus paisajes nativos. En segundo lugar, Millet y Courbet, que habían vuelto a la temática del trabajo y las vidas de la gente sencilla. Por último, Boudin y Jongkind, que trajeron al paisaje la frescura e inmediatez que les faltaban a las obras de la generación anterior en la Escuela de Barbizon. Monet iba a pintar codo a codo con varios de estos maestros (Boudin, Jongkind, Courbet y Whistler); la oportunidad de verlos trabajar le proporcionaría invaluable instrucción práctica.



Aunque Monet no tuvo en consideración a su maestro reciente, Charles Gleyre, cuyo taller frecuentó en 1862, su estadía no significó en ninguna medida una pérdida de tiempo, ya que desarrolló con eficacia habilidades técnicas en ese periodo. Más aún, Gleyre, aunque se consideraba defensor del sistema de enseñanza tradicional, permitía a sus alumnos cierta libertad y nunca intentó limitar entusiasmos en cuanto a la pintura de paisajes se refería. Sin embargo, el hecho más sobresaliente del periodo de Monet en el taller de Gleyre fue el inicio de la amistad con Bazille, Renoir y Sisley.

Sabemos que Monet ya conocía a Pissarro, y por lo tanto podemos afirmar que, desde sus inicios, la carrera profesional de Monet estaba marcada por el destino, al juntarlo con quienes serían sus colegas y amigos en los años venideros.



6. *Barcos en el puerto de Honfleur*, 1866. Colección privada.

7. *El almuerzo*, 1868. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Gallery, Frankfurt, Alemania.





Durante los primeros años de la década de 1860 estos jóvenes pintores todavía buscaban algo que los identificara, sin saber hacia dónde los llevaría su rechazo por lo académico. No obstante, se sentían llenos de ánimo por continuar los pasos de quienes luchaban por nuevos ideales. Desde el comienzo se sintieron atraídos por Courbet, a quien Monet llamaba "el gigante ingenuo", pero a finales de la misma década empezaron a dirigir sus preferencias por Manet, cuyo pupilo, Berthe Morisot, se incorporó al círculo. Manet, miembro de la refinada sociedad parisiense, estaba en perfecta antítesis con el provincianismo escandaloso de Courbet, y se convirtió en una de las figuras centrales del arte en esos tiempos. Manet luchó con coherencia por un verdadero arte para la vida, posición que ganó numerosos adeptos entre los artistas jóvenes que anhelaban nuevas formas de expresión. Esto provocó la abierta hostilidad por parte de la crítica oficial y del jurado del Salón. Son bien conocidas las principales fases de esta lucha: *Desayuno en la hierba*, en la exposición del Salón de los Rechazados en 1863; *Olimpia,* en el Salón de 1865, y el pabellón privado que construyó en la Exposición Universal de 1867. Al final de esta década, Manet era el líder reconocido del grupo de artistas y críticos de Batignolle, quienes se daban cita en el Café Guerbois, adonde también acudían Degas, Fantin-Latour, Guillaumin, Duranty, Zola y Pissarro, y los amigos del taller de Gleyre. Manet y Monet conocían cada uno la obra del otro mucho antes de que los presentaran en persona. Aunque al comienzo Manet miró con cautela los experimentos de Monet, se interesó muy pronto por su obra y empezó a seguir su desarrollo con atención. Hasta donde Monet sabía, no estaba imitando a Manet sino que se embebía de su espíritu inquisitivo para adquirir el ímpetu liberador de todas sus potencialidades represadas. En este proceso, gracias al intercambio activo de ideas, también recibió influencias de Bazille, Renoir, Sisley y Pissarro. Discusiones, polémicas y, sobre todo, el trabajo en conjunto, contribuyeron a afinar las habilidades de cada uno y a facilitar la gestación de los principios comunes a todos.

En la década de 1860 Monet todavía no había delineado su temática, pero estaba seguro de no querer incursionar en tópicos históricos, literarios o exóticos. Su prioridad era servir a la verdad y estar al paso con los tiempos. Sólo dudó en cuanto a dedicarse a los paisajes o a las escenas figurativas.

Como muchos artistas de su generación, Monet no mostró ningún interés en abordar los problemas sociales de su época. Para cuando la generación de Monet hizo su aparición en el escenario artístico, las esperanzas de la revolución de 1848 estaban hechas añicos. Regía ya el inquebrantable régimen del Segundo Imperio, en cabeza de Napoleón III, respaldado por una burguesía sedienta de riqueza y lujos. Algunos artistas anhelaban sólo apartarse del Imperio poco a poco, al menos espiritual y moralmente. Las fuerzas de oposición, que se destacaron en la Comuna de París y en la Tercera República, despertaron escaso interés en Monet, quien se encontraba inmerso en cuestiones artísticas. Sus sentimientos democráticos, en contraste con los de Pissarro, no suponían ningún compromiso personal en las luchas de la nación.

En consecuencia, la pintura de género de Monet, inspirada en escenas de la vida cotidiana tratadas desde un punto de vista realista, desempeñó un papel importante en la primera etapa, aunque no tocaba temas sociales álgidos, como los cuadros de Honoré Daumier o Gustave Courbet. La pintura figurativa de Monet se limitaba estrictamente a la representación de familiares o personas allegadas a su círculo más íntimo: retrató a Camille con un vestido verde a rayas y chaqueta de piel en *Camille* o *La dama del vestido verde* (1866, Kunsthalle, Bremen; W., I, 65), de nuevo a Camille y a su hijo Jean en una escena familiar, *El almuerzo* (1868, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt del Main; W., I, 132), y a la hermana del artista Bazille, en el jardín de Ville-d'Avray *Mujeres en el jardín* (1866, Museo de Orsay, París; W., I, 67). Otros dos cuadros de Monet, expuestos en los museos rusos en la década de 1860, son *Desayuno en la hierba* (1866, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú; W., I, 62) y *Mujer en el jardín* (1867, Ermitage, Leningrado; W., I, 68), cuadros que comparten la misma temática. El primero representa a un grupo de amigos en una merienda en el campo. Entre ellos están Camille y los artistas Frédéric Bazille y Albert Lambron. En el segundo cuadro figura una prima de Monet, Jeanne-Marguerite Lecadre, en el jardín de Sainte-Adresse. Estos cuadros sugieren que la esencia del talento de Monet reside en la exaltación de lo íntimo y de lo cotidiano, y en la habilidad para reconocer su belleza y poesía. Sin embargo, Monet transmite estos sentimientos de manera más profunda, delicada y variada en el paisaje; la figura humana resulta de escaso interés para Monet. No hay la menor curiosidad por el mundo interior del hombre o la complejidad de las relaciones humanas. Monet tiende a acentuar la interacción entre el hombre y el entorno de la naturaleza que lo rodea. Si es una escena al aire libre, se resalta el juego de tonos de la luz en los vestidos o incluso en la indumentaria misma, como en el retrato de Madame Gaudibert (1868, Museo de Orsay, París; W., I, 121), más que el rostro de la persona. De igual modo, los rasgos particulares de un modelo, sus características individuales, no despiertan la menor inspiración en Monet; vemos cómo en su *Desayuno en la hierba*, el artista repite la figura de Bazille cuatro veces. Enfatiza el interés en él no por sí mismo, sino como uno de los elementos de la composición. Hacia comienzos de la década de 1870 Monet tenía clara conciencia de que sus creaciones figurativas eran cada vez menos frecuentes en su obra y de que dedicaba todo su esfuerzo al paisaje. Sin embargo, estos intentos iniciales de la pintura figurativa beneficiarían a Monet en el futuro, ya que incluiría personas en la mayoría de sus paisajes (campos, caminos, jardines y botes), elemento indispensable para mostrar el mundo cambiante, sin el cual la armonía se trastornaría. El hombre no sería en esa etapa un tema primario, ni siquiera secundario, sino un elemento más. Monet parece volver al concepto del hombre y la naturaleza presente en los paisajes heroicos de Poussin, aunque en las obras de los clasicistas ambos elementos eran objeto de reflexión por parte de la razón, mientras que en Monet lo son de las leyes de la naturaleza.

8. *Retrato de Madame Gaudibert*, 1868. Museo de Orsay, París.



9. *El río* o *A orillas del Sena, cerca de Bennecourt*, 1868.
Instituto de Arte de Chicago.

Otro aspecto importante en los paisajes de Monet de las décadas de 1860 y 1870 es que eran más humanos que sus cuadros figurativos. Esto se debe a que no sólo representaban facetas de la naturaleza familiar al ser humano sino que lo hacía a través de los ojos de un ser común y corriente, capaz de transmitir con su mirada el universo de sus sentimientos. Cada paisaje de Monet es una revelación, un milagro de la pintura; con seguridad todo aquel que posea una mínima sensibilidad a la belleza del entorno habrá experimentado alguna vez en su vida esa sensación asombrosa cuando, en un instante de iluminación, ve una súbita transformación del mundo que siempre se le ha presentado tan familiar. Se necesita poco, en verdad, para que esto suceda: un rayo de sol, una ráfaga de viento, un atardecer brumoso... y Monet, en su auténtica creatividad artística, experimentaba esas sensaciones constantemente. Los temas de los paisajes iniciales son los mismos en toda su obra. Le gustaba pintar el agua, en especial las orillas del mar que estaban cerca de Le Havre, Trouville y Honfleur, y el río Sena. Dibujó paisajes de París, temas de jardín y caminos rurales. En cambio, las arboledas con claros y construcciones en primer plano eran un tributo al pasado, un vínculo al grupo de Barbizon y a Courbet, al menos en la elección del tema. De hecho, en cuanto a la técnica pictórica se refiere, Monet todavía no había superado la influencia de Courbet y de los pintores de Barbizon. Aún delineaba con pinceladas gruesas, aunque los bocetos mismos hubieran sido pintados con trazos más delicados. El interés particular de Monet por la reproducción en el lienzo del efecto de la luz en las cosas es un rasgo inequívoco. Pero incluso en este aspecto, al comienzo no avanzó más allá que cualquiera de sus predecesores, en particular Boudin y Jongkind; Monet usa pequeños parches de color para dar la idea de la vibración de la luz, pero sólo se constituyen en excepciones a la tendencia general. Y, aunque en cierta medida recorría un camino predeterminado, Monet sorprendía con su originalidad. Ningún artista joven descubre su personalidad creativa en una fase inicial; algunos necesitan años para encontrarse, atrapados y subyugados como están, con la tradición, que los conduce irrevocablemente a la insatisfacción, y Monet no era una excepción. En una ocasión siguió el consejo de Gustave Courbet de hacer alteraciones técnicas en su arte, pero no satisfecho con el resultado, abandonó el proyecto y, a la postre, destrozó el lienzo. Sin embargo, aunque Monet compartía ciertos aspectos con algunos colegas mayores, no coincidía con ninguno de ellos a cabalidad. La solidez de las formas naturales, presente en sus paisajes iniciales y que nos recuerdan a Rousseau o a Courbet, no obstante está atenuada. La masa se representa con menos contraste. Comparado con las marinas de Jongkind, todavía con la influencia de la exageración romántica, las de Monet son sencillas y calmadas. Parece que el joven Monet era más proclive a desarrollar sus propios medios de expresión a partir de la naturaleza misma que con base en la imitación de otros pintores. Para Monet, como para cualquier artista principiante, era muy agudo el problema de lo que esperaba el público, "su" espectador. Desde el comienzo, su oficio era su único medio de subsistencia y debía vender sus cuadros para vivir. No importaba cuán creativo e independiente podía ser un artista, o cuán audaces sus ideas, la única forma que tenía para lograr la atención era exponer en el Salón oficial. El Salón de los Rechazados, antítesis del Salón oficial, no tuvo sucesor en 1863, durante el Segundo Imperio y, por supuesto, ningún pintor que estuviera comenzando su carrera habría podido disponer una exposición individual, como lo había hecho Courbet en 1855 y 1867. Además, aquello requería un gran valor y era una verdadera rareza, sin hablar de que se necesitaba un número significativo de obras y suficientes medios financieros para emprender tal hazaña. Ya que Monet no había obtenido éxito alguno en la década de 1860, el Salón oficial era su única opción.

En 1865 hizo su primer intento por exponer en el Salón cuando sometió a consideración de los jueces dos paisajes: *Desembocadura del río Sena en Honfleur* (Fundación Norton Simon, Los Ángeles; W., I, 51) y *Puente en La Hève* (Museo de Arte Kimbell, Fort Worth, Texas; W., I, 39). Ambos fueron aceptados y varios de los críticos, incluido el implacable Paul Mantz, fueron benevolentes. La misma situación se repitió en 1866, aunque esta vez la atención de los críticos no se centró en el paisaje *Camino a Chailly en bosque de Fontainebleau* (W., I, 19), sino en un retrato que se inscribía dentro de la pintura de género, *Camille* o *La dama del vestido verde*. Los defensores del realismo, Thoré-Bürger y Castagnary, junto con Zola, noveles críticos de arte, debieron admitir con unanimidad el mérito del cuadro. Monet podía considerarse con suerte: la fortuna le sonreía.

No obstante, al año siguiente sufrió un revés. El jurado admitió sólo uno de sus paisajes, pero éste era un altibajo común entre los jóvenes pintores del siglo XIX. Al comienzo aprobaban sus cuadros en vista de que no se percibían mayores rasgos de osadía, y el jurado hacía gala de su liberalismo. Luego, a medida que la individualidad creativa del pintor y su visión no tradicional del mundo se tornaban evidentes, el jurado subía la guardia. Ése fue el destino de Rousseau, Courbet, Manet y otros, pero el impulsivo Monet acusó más dolorosamente sus fracasos, aunque el hecho de que compartiera su infortunio con sus amigos le proporcionó algo de consuelo. A final de la década de 1860 y comienzos de la de 1870 fue una etapa de extrema importancia en la carrera de Monet. Las obras de este periodo revelan el inicio de un maestro independiente e innovador. Por desgracia, pocas personas se dieron cuenta de sus logros, ya que todos los intentos de Monet por exponer oficialmente, bien fuera en la Royal Academy de Londres en 1871 o en los Salones de París de 1872 y 1873, resultaron infructuosos. Muchos eruditos de arte atribuyen a las visitas de Monet a Inglaterra y Holanda en 1871 una profunda influencia en su obra, por el contacto directo con las obras de Constable y Turner. No cabe duda de que la pintura paisajísticas inglesa, en cabeza de estos dos representantes, superaba los alcances de los paisajistas del resto de Europa continental.

Con una audacia inédita entre sus contemporáneos, Constable se emfocó en la observación de los fenómenos naturales y el estudio de la luz. La libertad y frescura de sus bocetos, aspectos que por lo general se conservaron en sus cuadros terminados, son todavía hoy asombrosos. Así como Turner, Monet hablaría luego de la notable influencia del pintor inglés en su obra, a la vez que tomaba distancia de la hipérbole romántica de Turner, pues le resultaba profundamente ajena.

Sin negar la influencia de la escuela inglesa en la obra de Monet, su importancia no debe sobrestimarse. Puede incluso ser más significativo el hecho de que Monet visitara Londres, Zaandam y Ámsterdam, ya que los campos ingleses y holandeses, y la humedad propia de los paisajes en países marítimos, dejaron su huella en la sensibilidad del joven artista. Al trabajar al aire libre, Monet quería aprender a mirar la naturaleza misma y, en efecto, la naturaleza fue su maestra. Hay que conocer Inglaterra para comprobar la fidelidad y sensibilidad con que Monet plasmó el ambiente brumoso de Londres en su paisaje *El río Támesis y el Parlamento* (1871, Galería Nacional, Londres; W., I, 166), con el Big Ben o Torre del Reloj y el puente de Westminster borrosos tras una neblina gris azulada. Aquí se aprecian los efectos pictóricos del contraste entre los perfiles definidos de las estructuras de la orilla del río y el fondo en brumas, el cielo apagado y el agua grisácea.

Al volver a Francia, Monet percibió con agudeza inusual la riqueza y belleza de su campo natal; con frecuencia, los viajes intensifican las percepciones y, en consecuencia, su Normandía y la Ile-de-France natales de repente se convirtieron no sólo en su objeto de estudio sino en su taller. Monet se sumergió en una suerte de éxtasis, entregándose al impulso creativo. Los lienzos que produjo en este periodo resonaron como un himno a la naturaleza y a su tierra natal. El año 1874 fue decisivo en la historia del arte francés: los artistas repudiados comenzaron a luchar por un espacio de reconocimiento, por su derecho a montar sus propias exposiciones, y dejaron de complacer los gustos y las peticiones del público. Fue una batalla inédita en toda la historia del arte de este país, pues antes de los impresionistas ninguna agrupación artística había osado hacer exposiciones independientes del Salón. Los ideales y propósitos estéticos de los románticos de las décadas de 1820 y 1830, y los realistas de mitad de siglo les impedían oponerse al arte establecido. Incluso los impresionistas pioneros en la pintura de paisajes y los miembros de la Escuela de Barbizon, a pesar de la cercanía generacional con estos jóvenes artistas, jamás organizaron exposiciones extraoficiales. Los impresionistas fueron pioneros en romper las reglas tradicionales, con Monet a la cabeza. Sin embargo, para ser justos, recordemos que la decisión de hacer una exposición independiente no era una idea nueva y repentina. Desde poco antes de la revolución de 1848 y luego de ella, los impresionistas coqueteaban con varios proyectos de exposición independiente del Salón, idea que se popularizó durante el Segundo Imperio. Tomó, no obstante, un tiempo para que sus sueños y discusiones se hicieran realidad.

La primera exposición de los impresionistas abrió sus puertas el 15 de abril de 1874 en 35 Boulevard des Capucines, con la participación de treinta artistas y ciento sesenta obras en total. Monet expuso nueve; Renoir, siete; Pissarro y Sisley, cinco cada uno; Degas, diez, y Berthe Morisot, nueve[7]. Hubo cuadros al óleo, al pastel y acuarelas (cuatro de ellas de Monet). En ocasiones venideras, las contribuciones de Monet aumentarían: en la segunda exposición (1876) participó con dieciocho obras en la tercera (1877) con treinta, y en la cuarta (1879) su nombre figuraba en treinta y nueve cuadros. No participó en la quinta exposición (1880) ni en la sexta (1881), pero reapareció con treinta y cinco cuadros en la séptima exposición (1882), para ausentarse de nuevo en la octava.

El legado de estos artistas radica no sólo en el número de obras exhibidas sino, sobre todo, en el mérito de sus calidades programáticas y en su coherencia con los principios del nuevo movimiento. Y Monet estaba indudablemente entre los líderes del Impresionismo. En la primera exposición independiente los espectadores apreciaron *El almuerzo*, *Boulevard des Capucines* (1873, W., I, 292), ahora presente en el Museo Pushkin de Bellas Artes de Moscú, y el paisaje pintado en Le Havre en 1872, *Impresión, salida del sol* (*Impression, soleil levant*, Museo Marmottan, París; W., I, 263). Todas eran obras rechazadas por el jurado del Salón en 1868. Fue justamente el nombre de este último cuadro el que inspiró al crítico de arte de la revista *Charivari*, Louis Leroy, para sazonar su reseña con un sobrenombre satírico a los participantes de la exposición: los "impresionistas". Quiso el destino que este apodo cobrara un sentido afortunado y que los artistas mismos, aunque ofendidos al inicio, pronto aceptaron esta denominación y comenzaron a apreciarla.

El paisaje de Le Havre de Monet correspondía exactamente con la esencia del movimiento que los críticos franceses bautizaron como "Impresionismo" en las décadas de 1880 y 1890. Bien pronto el nombre traspasó las fronteras y a la postre críticos e historiadores del arte de otros países adoptarían con naturalidad el nombre.

Dos elementos dominan el paisaje el paisaje: el agua y el cielo. De hecho, ambos elementos se fusionan entre sí, formando un espejismo fugaz azul grisáceo. Los esbozos de las construcciones, las chimeneas humeantes y los botes se desvanecen de modo que las únicas embarcaciones en primer plano, pintadas con pinceladas de azul oscuro, se destacan de la bruma matutina. Los tonos rosado y amarillo del cielo en la parte superior del cuadro interactúan con los tonos fríos dominantes, e incluso tocan levemente la superficie del agua, anunciando el sol naciente, un disco rojo suspendido en la neblina gris azulada. Sólo los reflejos del sol en el agua, insinuados por el tinte rojizo, predicen su inminente victoria sobre el crepúsculo matutino.



10. *La Grenouillère (El estanque de las ranas)*, 1869.
Museo Metropolitanao de Arte, Nueva York.

El cuadro *Boulevard des Capucines* no es menos programático, y esta vez es una muestra de lo que significa la ciudad para el Impresionismo. El artista observa el Boulevard desde un punto de vista elevado, el balcón del estudio de Nadar, ubicado en la esquina del Boulevard des Capucines y la Rue Daunou. Monet incluye en la composición figuras de hombres en el balcón que parecen invitar al espectador a situarse al lado de ellos para admirar el espectáculo que se presenta. El Boulevard se extiende en la distancia hasta el Teatro de la Ópera. Los peatones se apresuran, cruzan carruajes, hay sombras fugaces en los muros de las casas y rayos de sol que irrumpen, destellan y lo doran todo a través de las nubes negras que presagian tormenta... Monet no les presta ninguna atención a los edificios en particular, ni siquiera a aquellos que son notables (como sí lo había hecho en un paisaje urbano de sus primeros tiempos, en donde mostraba la iglesia de Saint Germain-l'Auxerrois en París): los sitios de interés de la ciudad son para él un organismo único y móvil, donde los detalles se funden. La capital francesa había sido motivo de numerosos artistas, incluso recientes, como George Michel y Théodore Rousseau. Ambos representaron la colina de Montmartre, que entonces era un escenario todavía rural. En la época de Monet y en los años anteriores, Jongkind y Stanislas Lépine dibujaron a París, cuyo pasado reciente se había caracterizado por la agitación y la tristeza. En cambio, en los tiempos de Monet, París era una ciudad un poco aburrida y prosaica. Sin embargo, en sus lienzos urbanos afirma la esencia lírica y representa los efectos de la luz propia de las ciudades. Por este camino, o cerca de él, transitarán Manet, Pissarro, Utrillo, Marquet y otros artistas del Impresionismo y Pos-impresionismo en sus paisajes urbanos. *Boulevard des Capucines* e *Impresión, salida del sol* revelaron cambios fundamentales en el estilo de Monet, que comenzaba a cobrar más vitalidad, con pinceladas coloridas y móviles. Los colores adquirían cierta transparencia. Para entonces, Monet pintaba no sólo objetos sino la atmósfera que los rodeaba, ejerciendo una singular influencia sobre los bordes y los colores. De ahí en adelante, Monet estaba convencido de que las cosas podían no tener una forma tan definida como las que pintaba Courbet, por ejemplo, y de que el color local estaba condicionado por completo (no se podrá nunca ver la pureza de los colores de un objeto, pues el color depende de la luz y del aire circundante). Monet desarrolló su estilo pictórico, primero con indecisión y luego con creciente libertad y confianza, en consonancia con su nueva percepción artística. En este sentido, en la década de 1870 logró un equilibrio perfecto y total armonía. En la segunda exposición de los impresionistas, Monet expuso paisajes, en su mayoría de Argenteuil, y su cuadro figurativo *La japonesa o Camille en traje japonés* (1875, Museo de Bellas Artes, Boston; W., I, 387). Este cuadro, que representa a la esposa del artista vestida con un quimono, aunque todavía recuerda el viejo estilo de Monet, continúa la tendencia iniciada con los paisajes de Le Havre en los inicios de la década de 1870, de imprimir gruesas pinceladas, como en *Boulevard des Capucines* y otras obras similares. Desde 1872 en adelante, Monet vivió casi de manera permanente en Argenteuil, un pueblito sobre el Sena, cerca de París. Recibía visita de varios artistas que, de esta manera, mantenían unido el grupo de los impresionistas. Entre ellos estaba Manet, quien pintó en 1874 cuadros tan conocidos como *Argenteuil, En bote, A la orilla del Sena, Claude Monet en su barca-estudio*, entre otros. Edouard Manet siempre destacó a Monet del resto del grupo. En sus reminiscencias, Antonin Proust recuerda las palabras de Manet sobre su joven colega: "En toda la escuela de los años treinta, no hubo un solo artista que pudiera pintar un paisaje como Monet. ¡Y el agua! Él es el Rafael del agua. Monet logra sentir cada movimiento del agua, su profundidad y sus variaciones en los distintos instantes del día".[8]

Argenteuil fue el principal tema de inspiración de la obra de Monet en la década de 1870. Pintó el Sena con botes y sin ellos, con los reflejos de un intenso cielo azul o el gris plomizo de las nubes invernales. También disfrutaba pintando el pueblo, ora espolvoreado de nieve, ora soleado y verde. Si hacía buen clima, emprendía caminatas por el campo, a veces con la esposa y el hijo, paseos que daban sus frutos en embriagadores lienzos de la alegría de la vida. Uno de esos es *Amapolas (Paseo)* (1873, Museo de Orsay, París; W., I, 274) A lo largo de la colcha viviente de la pradera, salpicada de amapolas, paseaban señoras con sus hijos. Sobre ellos se extendía el amplio cielo, con la luz blanca de las nubes. Según Monet, la naturaleza es amable y brillante, y abre sus brazos hospitalaria a todo aquel que llega a ella con el corazón y el alma abiertos. En su periodo de Argenteuil, Monet se inclina por los paisajes que permiten abarcar amplios espacios con primeros planos no concurridos. En estas composiciones hay una calidad panorámica especial, donde el espacio se trabaja con toda amplitud más que en profundidad, con líneas horizontales marcadas con ríos, orillas, líneas de casas, grupos de árboles o velas de embarcaciones. La tendencia predominante de Monet en este periodo se puede ilustrar, por ejemplo, con obras como *Barcazas en el Sena* (1874, colección privada, París; W., I, 337), *Barcas en reposo en Petit Gennevilliers* (California Palace of the Legion of Honour, San Francisco; W., I, 227), e *Impresión, salida del sol* (1872).

Durante el periodo de Argenteuil, Monet captura las dinámicas de la naturaleza, tanto en fenómenos cotidianos menores como en los cambios radicales: el florecimiento primaveral, la maduración de los frutos, el abatimiento del otoño, y el invierno. Esta estación, contrario a lo esperado, no tiene para Monet la connotación de muerte; se siente bullir la vida en los vehículos que circulan por los caminos, en la gente por doquier, en una urraca posada en una cerca cubierta de nieve. Pero lo más importante es el registro vivo del cambio de la luz y de la atmósfera misma, que proclama ora un deshielo, ora una nevada, ora de nuevo el frío.

Camille Pissarro, hablando de Monet, le escribió a Théodore Duret las siguientes palabras, que bien pueden aplicarse a todos los paisajes de Argenteuil: "Considero su talento algo muy serio, muy puro; es sincero, sólo que siente las cosas de manera diferente, pero su arte es minuciosamente exhaustivo. Se basa en la observación y en un sentimiento completamente nuevo; es poesía creada con la armonía de los colores verdaderos".[9]



11. *El puente Bougival*, 1870.
The Currier Gallery of Art, Manchester, New Hampshire.



12. *Entrada al puerto de Trouville*, 1870. Museo Szeépmuvészeti, Budapest.

13. *Camille Monet en la ventana*, 1873. Museo de Bellas Artes de Virginia, Richmond, Virginia.



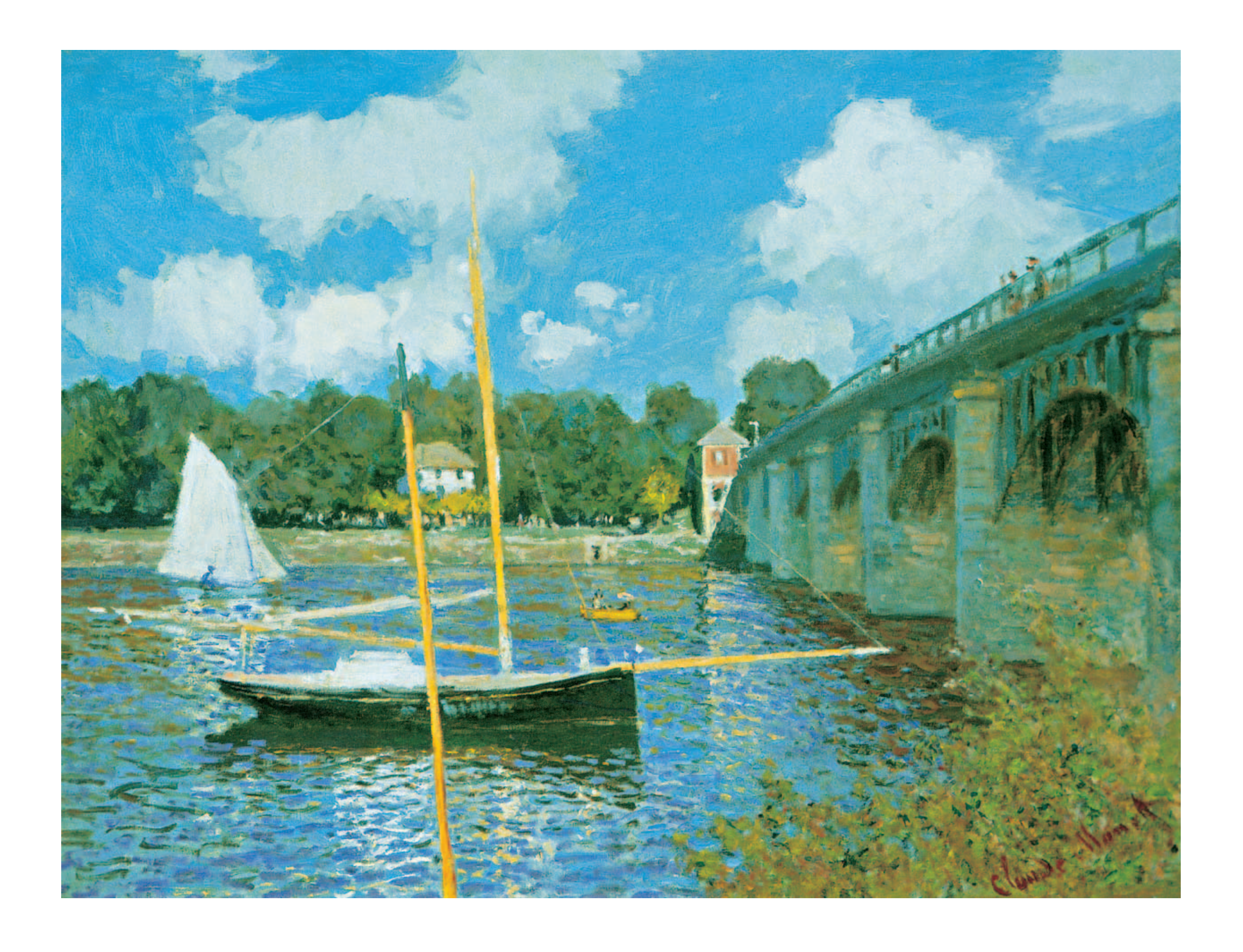


14. *La playa de Argenteuil*. Óleo sobre tela.

15. *Puente en Argenteuil*, 1874.
Galería Nacional de Arte, Washington, D.C.

16. *El bote-estudio. Argenteuil*.
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.





Monet viajaba ocasionalmente fuera de Argenteuil para ir a París o para visitar a uno de los primeros coleccionistas interesados en la nueva escuela, Ernest Hoschedé, en su hacienda en Montgeron. Allí trabajó en paneles decorativos para su anfitrión, dos de los cuales vendió Hoschedé en 1878, cuando quebró, y que se encuentran ahora en el Ermitage en San Petersburgo. Son *Rincón del jardín en Montgeron* y *Estanque en Montgeron* (1876-1877, W., I, 418, 420). Monet le dio rienda suelta a su gusto característico por lo decorativo en estas obras, en particular en las primeras de ellas. En el ciclo de Argenteuil, Monet solía trabajar en lienzos pequeños de formato horizontal, mientras que en los paneles el formato es bastante más grande y casi cuadrado. Todo el primer plano del *Rincón del jardín* está repleto de arbustos, embellecidos con vivaces pinceladas de varios tonos de rojo, anaranjado, amarillo y verde. Cuando Monet estaba en París, se le podía encontrar con seguridad cerca de la estación de tren de Saint-Lazare, adonde concurrían familias enteras. Allí llegaban y de ahí partían viajeros con destino a Le Havre, y era la estación que frecuentaba Monet en sus rutas habituales. ¿Qué le veía Monet de interesante a este escenario, lleno de plataformas sin gracia, cruce de rieles y puentes por encima de sus cabezas? Sin embargo, Monet no se cansaba de observar y admirar las máquinas de vapor, con sus chimeneas largas y prominentes, el fantástico diseño de los rieles y las vigas de hierro que sostenían el techo de vidrio. Y, por encima de todo ello, las nubes de vapor blanco azulado, y el humo gris que fluía por doquier en la estación.

Monet llenó lienzos enteros aquí para crear el primer ciclo de su carrera, *La estación de Saint-Lazare* (1877, W., I, 438-448).

El tema de la estación del tren no era nuevo en el arte europeo.



En 1843, Honoré Daumier, compatriota de Monet, en una de sus series gráficas, representó una escena despreocupada de un accidente de unos parisienses que habían tomado el tren. Por otro lado, en 1844, William Turner pintó una imponente máquina de vapor que se movía serena a través de la lluvia y la niebla. Unos años después el alemán Adolph von Menzel pintó la línea de trenes entre Berlín y Potsdam.

¿Entonces por qué Monet retomó un tema ya trabajado por otros artistas? No se podían considerar las obras de Turner y de Menzel como paisajes urbanos, ni como unas primeras visiones fantasmagóricas, ni como el bucólico campo usurpado a la fuerza por las nuevas tecnologías. No obstante, las estaciones de tren pintadas por Monet eran una continuación de sus temas urbanos, un poema emblemático de la ciudad contemporánea con todos los símbolos distintivos de su tiempo. Los cuadros de la estación de Saint-Lazare y los paisajes de Montgeron fueron las contribuciones más importantes de Monet a la tercera exposición de los impresionistas, aunque ni el público ni la crítica lo tomaron en serio. Sobre *Pavos* (W., I, 416), un lienzo decorativo de Monet caracterizado por su maravillosa estructura rítmica, se dijo que el pintor simplemente había esparcido goterones blancos unidos a un fondo verde; que al cuadro le faltaba aire y que, en conjunto, daba una impresión ridícula. Por tanto, el abismo entre el público y el artista era cada vez más grande, a juzgar por las interpretaciones de la prensa. Al mismo tiempo, empero, la tercera exposición de los impresionistas tuvo un sentido de culminación de este movimiento artístico. Por ejemplo, Renoir expuso *El baile del Moulin de la Galette*, *El columpio*, *Retrato de Jeanne Samary* y *Retrato de Madame Henriot*, entre otras obras, y Pissarro y Sisley expusieron sus cuadros más representativos: *Cosecha en Montfoucault* e *Inundación en Port-Marly,* respectivamente.

La cuarta exposición fue un poco menos variada, ya que Renoir, Sisley y Berthe Morisot estuvieron ausentes. Sin embargo, las contribuciones de Monet y Pissarro continuaron afirmando el papel central del paisaje en el movimiento impresionista. El principal ataque de los críticos lo provocaron los cuadros *La Calle Montorgueil en París. Fiesta del 30 junio de 1878* (1878, colección privada, París; W., I, 469) y *La calle Saint-Denis en París. Fiesta del 30 junio de 1878* (1878, Museo de Bellas Artes, Rouen; W., I. 470) de Monet. En la reseña crítica de Albert Wolff en *Le Figaro*, aunque exaltaba la posición excepcional de Monet entre los impresionistas y expresó un cierto gusto por algunos paisajes, llegó a la conclusión categórica de que "...había caído tan bajo que jamás lograría levantarse de nuevo". Y luego agrega, refiriéndose también a Pissarro: "La velocidad de la obra de estos artistas indica cuán poco necesitan ellos para darse por satisfechos. Monet expone treinta paisajes terminados, podríamos sospechar, en un solo día. Pissarro pintarrajea una docena de cuadros antes del desayuno y expone cuarenta de ellos. ¡Estos hábiles caballeros sí que trabajan rápido! Dos o tres pinceladas caprichosas y de afán con un pincel viejo, la firma, y el cuadro está terminado".[10] Este era el tipo de comentarios que recibían artistas que habían invertido grandes cantidades de tiempo y energía en la creación de paisajes; artistas llenos de inquietud y de búsqueda.

Los panoramas urbanos de Monet en la cuarta exposición revelan cambios conceptuales y de estilo. Las calles de Montorgueil y Saint Denis habían sido decoradas para la Exposición Universal. Para hacer los cuadros, Monet adoptó un punto de vista similar al que usó en *Boulevard des Capucines*, mirando hacia abajo desde un balcón (hoy día no se acostumbra a declarar la posición desde la cual se pintaron los cuadros). El artista inmediatamente lanza al espectador a las profundidades de las calles, llenas de banderas que se agitan al viento; la alegría de la muchedumbre, que blande banderas de color azul, blanca y rojo, la atención del tema de la calle en sí mismo. En el *Boulevard des Capucines* se podían distinguir los elementos que confluían en la ciudad: las casas inundadas de luz, los árboles del Boulevard, los carruajes y las figuras de los peatones. Pero en este otro cuadro el espectador no tiene oportunidad de divisar detalles de nada. Desde los techos de las edificaciones hasta las vitrinas de las tiendas, todo está atiborrado de banderas. Por lo tanto, no es del todo reprochable que los comentaristas ignoraran los extensos títulos que tenían estos cuadros y que los reemplazaran por uno corto, como *Banderas*. Los panoramas de la estación de Saint-Lazare mostraban nuevos desarrollos en la personalidad pictórica de Monet. Aquí había pinceladas fuertes que incluso a veces "fragmentaban" la imagen. De igual manera, en *Banderas*, las pinceladas en forma de coma eran frenéticas, huellas enérgicas de un pincel que literalmente fustiga el lienzo, y de colores, como el rojo, que trasciende con vigor y seguridad. Con la permanente preocupación de expresar la luz y la atmósfera, Monet llegó a adquirir, a finales de la década de 1870 y comienzos de la siguiente, una gran expresividad en el color y fuerza en la pincelada.

En 1880, con cuarenta años de edad, Monet había llegado al final de esta primera década del movimiento impresionista de manera coherente con sus principios. Lo respaldaban docenas de obras, que se convertirían en clásicos del Impresionismo, y su método creativo estaba ya definido, incluida la pintura al aire libre, consigna general del movimiento.

No nos sorprende el hecho mismo de que pintaran en exteriores; era costumbre habitual de varias generaciones de artistas, que dibujaban, pintaban con acuarelas y hacían bocetos al óleo copiando directamente de la naturaleza. Sin embargo, con más frecuencia de la imaginada, este material constituía sólo la base para una creación final, de un lienzo que se finalizaría dentro del taller. Los impresionistas (sobre todo Monet) querían hacer de la naturaleza en sí misma un taller y eliminar la diferencia entre el boceto, resultado de la observación directa, y el cuadro acabado: pretendían sintetizar todo el proceso creativo. De ahí las numerosas quejas de Monet por el mal tiempo en sus cartas. Se desesperaba con la lluvia, el viento y la luz cambiante, aunque estas alteraciones del clima y de la luz se le antojaran tan atractivas. ¿Cómo plasmar pastizales o aguas ondeantes con la pintura? ¿Y cómo plasmar en el lienzo la capa esponjosa de nieve recién caída o la fragilidad de un deshielo en el agua corriente? Monet estaba convencido de que todo ello podía lograrse con la observación pertinaz de la naturaleza. Por esta razón, partía todos los días, mañana, tarde y noche, vestido con ropa adecuada para soportar los rigores del clima, al campo abierto a trabajar. A veces se veía obligado a protegerse de las tormentas y al lienzo, con un paraguas. En la década de 1870, los principios estéticos de Monet tomaron su forma definitiva. El mundo común y corriente que rodeaba al hombre aparecía transformado en sus lienzos, sin trazas de tedio ni tristeza, sino más bien con expresión de júbilo.

Monet no veía en la naturaleza motivos de melancolía ni de pesadumbre, y una vez liberado del carácter sombrío que dictaban las normas convencionales, conjugaba con maestría en su paleta su optimismo, iluminando los objetos y la naturaleza con brillo y colores solares. Las grandes extensiones recreadas en sus cuadros estaban llenas de luz y aire, lo cual demuestra su asombrosa capacidad de percibir de la naturaleza como una combinación de elementos variables.

La textura de sus cuadros adquirió una particularidad diversa, creada por un sinnúmero de pinceladas vibrantes. Es entonces cuando se puede afirmar que todo contribuía a hacer de Monet un paisajista original y vital, inédito hasta entonces en Francia. ¿Cuáles fueron los resultados tangibles de esta década que acababa de terminar? ¿Cómo lo veían en su momento? No sus amigos y colegas, aliados incondicionales de su obra, sino el público en general y la prensa, que condicionaba al público con sus críticas. Con raras excepciones, la prensa se refería a Monet en los términos más despectivos. Su situación familiar, compuesta ahora por dos niños y su esposa enferma (Camille murió en 1879 luego de una dolorosa enfermedad), era de veras catastrófica, como lo atestiguan sus cartas.

17. *La japonesa o Camille en traje japonés*, 1875.
Museo de Bellas Artes, Boston.





En 1875 le escribió a Manet: "Desde anteayer nuestra situación empeora cada vez más; no tenemos un centavo, y ya no nos fían ni el panadero ni el carnicero. Aunque no he perdido la fe en el futuro, nuestro presente, como puedes ver, es muy duro". Una carta dirigida a Zola, fechada en 1877, expresa: "¿Quizá usted podría hacerme un enorme favor? Si para mañana martes en la noche no he pagado la suma de 600 francos, nos echarán a la calle y pondrán en venta nuestro mobiliario y a mí mismo... Usted es mi último recurso y me dirijo a usted con la esperanza de que pudiera prestarme 200 francos. Esto sería un adelanto que me ayudaría a lograr una prórroga. No me atrevo a acudir a usted en persona, porque corro el riesgo de verlo y ser incapaz de revelarle el verdadero motivo de mi visita".[11] Para Monet fue muy difícil escribir esas cartas, pero se dirigió a otras personas además de Manet y Zola. Sufría por su familia y buscó alternativas, aunque se olvidaba de todos sus problemas cuando estaba a solas, con el lienzo y sus pinturas, de cara a la naturaleza. En sus cuadros no hay huella de desilusión ni de tristeza, y ninguna duda ensombreció la alegría de vivir. En 1883, luego de varios años en Vétheuil, Monet se estableció en Giverny, que se constituiría de ahí en adelante en su sitio fijo de residencia, aunque viajó con frecuencia durante la década de 1880. En la primavera de 1883 trabajó en la costa normanda, en Le Havre y Etretat, y en diciembre del mismo año se estableció con Renoir en la Riviera. En 1884, después de Bordighera y Menton, volvió a Etretat, donde permaneció varios meses durante el verano. 1886 fue memorable por sus viajes a Holanda y Gran Bretaña; de enero a abril de 1888 vivió en la costa mediterránea en Antibes, antes de mudarse a Londres, para volver de nuevo a Etretat. Indudablemente estos viajes eran esfuerzos por encontrar nuevas fuentes de trabajo y nuevos motivos de inspiración. Sin embargo, a lo largo de todos sus viajes, Monet conservó fielmente el principio fundamental de su arte: tratar de penetrar en el fondo de la naturaleza para asimilar sus secretos, y luego conducirlos a través de su percepción directa y vívida. Después de su llegada a Bordighera y entrar en contacto con el exotismo de la naturaleza del sur, le escribió a Alice, su segunda esposa: "Estoy progresando, pero tengo dificultades con las palmeras;



18. *La estación de Saint-Lazare*, 1877.
Museo de Orsay, París.

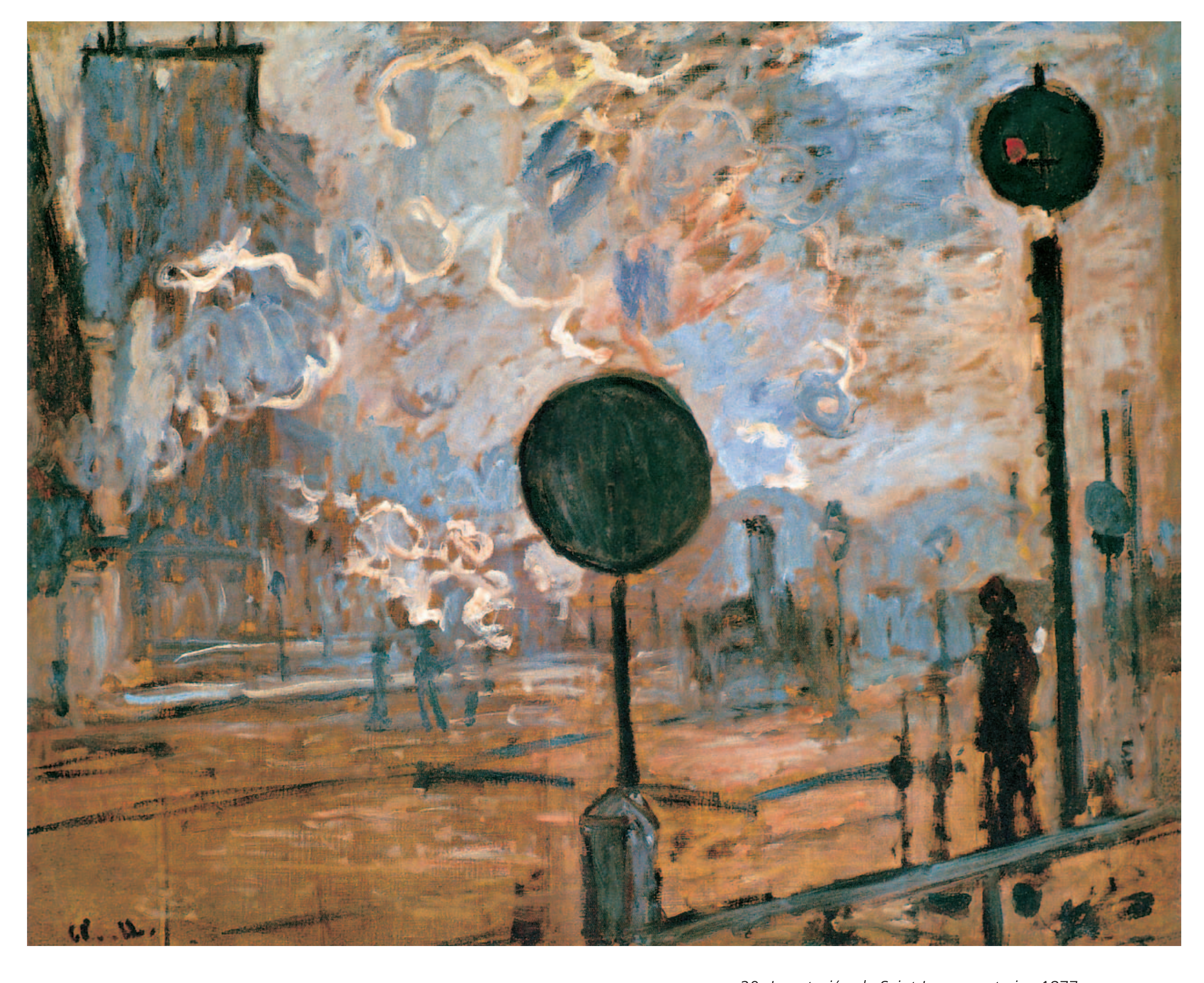
son un verdadero martirio para mí. Además, hay tal espesura a mi alrededor, que es muy difícil escoger un motivo y plasmarlo en el lienzo".[12] En Gran Bretaña se conmovió con la singularidad y severidad del paisaje, como lo expresa en las siguientes líneas, de una carta a Durand-Ruel: "Estoy trabajando mucho; este lugar es hermoso pero salvaje; sin embargo, el mar es incomparable, rodeado de peñascos fantásticos".[13]

Como resultado del contacto diario con la naturaleza, Monet consiguió una nueva percepción de las peculiaridades y creó paisajes en los que, según sus declaraciones, se combinan elementos únicos que tienen atisbos de universalidad. Una de esas obras es el paisaje *Las rocas en Belle-Ile* (1886, Museo Pushkin de Bellas Artes , Moscú), donde pinta los riscos irregulares de la costa británica azotados por el viento, las crestas blancas y espumeantes de las olas y, en el fondo, el mar ilimitado que pareciera fundirse con el cielo en el horizonte. Esto es, sin lugar a dudas, Gran Bretaña, pero a la vez es el mar en general, en su eterna e interminable batalla contra la tierra firme. Monet pintó este cuadro con pinceladas variadas y sensibles, siguiendo con exactitud la forma del objeto retratado, que para el caso son los riscos. En cambio, para *Las rocas en Etretat* (Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú), paisaje pintado también en 1886, el artista se propuso una tarea distinta: aunque también se ofrece una vista extensa del mar, limitada a la izquierda con la línea de la playa que crece abruptamente en los riscos azules, estos ya no están en primer plano y la orilla pierde toda importancia; la solidez de las rocas se desvirtúa. El agua no tiene la movilidad ni la densidad que con tanta maestría se mostrara en otros cuadros. La atención del artista se concentra en esta ocasión en la representación de la atmósfera y las vibraciones del aire, depositario del juego de luces doradas y amarillas de la luz. Las pinceladas mates y pálidas cumplen la función de desmaterializar, más que de crear una forma. Junto con los paisajes de Normandía, Gran Bretaña y el Mediterráneo, el tema de Giverny aparece en la obra de Monet en la década de 1880, con lo cual torna a los motivos paisajísticos de la Ile-de-France, tan querida para el artista.



19. *Ferrocarril a la salida de la estación de Saint-Lazare*, 1877. Colección privada, Japón.

En realidad, Monet nunca se había separado de los motivos paisajísticos, sino que se habían vuelto menos frecuentes. En los museos rusos hay dos pinturas que representan almiares en Giverny; el cuadro del Ermitage tiene fecha de 1886, mientras que el cuadro que está en el Museo Pushkin de Bellas Artes es de alrededor de 1889. "Siempre estoy en el campo, o viajando, y siempre que voy a París es sólo de paso", le escribió Monet a Boudin en 1889.[14] Siempre en el campo... en el cuadro del Ermitage los prados forman una colina en donde de tanto en tanto, aparecen casitas chatas a lo largo del camino y árboles plantados a intervalos regulares. Aunque hay un almiar en el primer plano, éste no desempeña un papel protagónico en la composición, ya que los detalles del fondo, de bastante solidez, tienden a atraer la mirada del espectador. Nada de esto se cumple en la colección de Moscú. El almiar rojo y lila que está a la sombra es el eje central de la composición, y los dos almiares a derecha e izquierda lo corroboran. El segundo plano se aleja aún más por una fila de álamos que atraviesa de cabo a rabo el trozo de pradera iluminada. Incluso antes de este cuadro, Monet solía introducir elementos que le daban regularidad a sus paisajes. En *Amapolas (Paseo)* (1873), por ejemplo, la línea de árboles verde oscuro, interrumpida por una construcción, va paralela al borde del lienzo. Sin embargo, Monet se empezaba a interesar por la expresividad de los ritmos lineales, y las formas poco a poco empezaron a obrar como simples planos. Los paisajes de Monet de la década de 1880 no sólo reflejan nuevas búsquedas, sino también tendencias estilísticas contradictorias. Algunas de ellas emergieron como consecuencia de algún tipo de compromiso. En marzo de 1880 Monet le escribió a Théodore Duret que estaba "acicalando" su pintura con el deseo de exponer en el Salón. También expresó su intención de mostrarle su trabajo al marchante de arte Georges Petit. "Estoy haciendo esto no por inclinación personal, y lamento de veras que la prensa y el público no considere seriamente nuestras exposiciones pequeñas, de lejos muy superiores a las del mercado oficial. Pero, en fin. A veces toca".[15] No obstante, en Monet pesaba menos la búsqueda de un compromiso con el cambio que una crisis interna e inconsciente que se gestaba en el Impresionismo.



20. *La estación de Saint-Lazare, exterior,* 1877.
Niedersachsisches Landesmuseum, Hanover, Alemania.

Durante la década de 1880, todos los fundadores del Impresionismo experimentaron este sentimiento de una u otra manera. Pissarro, por ejemplo, se acercó más a Seurat y Signac, y amenazaba una actitud divisionista, mientras Renoir se entusiasmaba con Ingres y los maestros del Renacimiento.

A diferencia de ellos, Monet no se inclinó por ninguna influencia exterior ni experimentó curiosidad por propuestas ajenas, sino que respondió a la lógica de su propio desarrollo artístico, que lo llevó a una experimentación continua de sus ideas personales. Ésta fue la tendencia característica de Monet; una constante percepción de la naturaleza y siempre en equilibrio armonioso, pero con representaciones de sus características particulares según el momento.

En las décadas de 1890 y 1900, empero, los frecuentes experimentos de Monet con la luz y el color se convirtieron en un fin en sí mismos y, en consecuencia, empezó a desaparecer la percepción armoniosa que tenía de la naturaleza. Es evidente que durante este periodo trabajara solo; no quiere decir que rompiera relaciones con sus amigos de juventud, sino que el contacto creativo con ellos se había perdido. No hubo más exposiciones colectivas, no más intercambio de opiniones, ni discusiones. En la década de 1890, Pissarro se apartó del divisionismo, lo cual marcó un claro retorno a su antiguo estilo, aunque sus nuevos cuadros no fueron para nada una repetición de lo que había hecho antes. Sisley, quien había permanecido siempre a la sombra y, a diferencia de los demás impresionistas, no experimentó ninguna transformación, en 1899 cayó gravemente enfermo y murió. A mediados de la década de 1880, Renoir declaró en sus cartas que estaba pintando de nuevo con el estilo elegante y suave de sus primeros tiempos, aunque —al igual que Pissarro— ello no significó en ningún modo una regresión y más bien recobró el ímpetu, el vigor emocional y la ingenuidad. No obstante, era claro que la carrera de Claude Monet demostraba con asombrosa claridad no sólo el apogeo y florecimiento del Impresionismo, sino su muerte lenta, cuanto empezó a perder lirismo.

Uno de los principales problemas que debió afrontar Monet al final del siglo XIX y comienzos del XX, fue el trabajo en serie, recurso común de los artistas que lo precedieron, en especial en el campo de las artes gráficas. Consistía en varias páginas dedicadas a un único hecho, héroe, pueblo, etc. Proliferaban series de las estaciones del año; por ejemplo, varias de ellas con el sello convencional de la alegoría; también estaban las que ilustraban faenas rurales en las distintas épocas del año. Sin embargo, antes de Monet ningún artista europeo había dedicado las series a temas como los almiares, un conjunto de álamos, o la fachada de una catedral. Los precursores de Monet, al respecto, fueron los pintores japoneses, en particular Katsushika Hokusai, autor de numerosas series, entre las que se incluía una de treinta y seis panoramas del Monte Fuji. Como muchos pintores de su época, Monet se interesó vivamente por los grabados en madera japoneses, que literalmente encantaron a los franceses durante la segunda mitad del siglo XIX.

El entusiasmo de Monet fue apenas superficial al comienzo, como se evidencia, por ejemplo, en *La japonesa (Camille en traje japonés)*, en la que representa a Camille en quimono con una pared de fondo decorada con abanicos japoneses. Este traje dio paso a una comprensión más profunda de la estética del arte japonés, aunque también aquí Monet no sólo siguió la iniciativa de otros artistas, sino que lo dominó un impulso interno más que una influencia externa. En las series de Monet el tema es el mismo y lo que varía es la luz. Por lo tanto, cuando el ojo se acostumbra a ver siempre el mismo objeto representado, éste pierde importancia y, tal como el artista, el espectador se interesa más por el cambio en el juego de luces sobre la superficie que por objeto mismo. La luz se vuelve la protagonista del cuadro, la que rige todo con sus propias leyes: da color a los objetos de distintas maneras, les determina su solidez o transparencia y vuelve inciertos los contornos o los evidencia con siluetas definidas. Unos pocos cuadros que tenía sobre almiares le sugirieron a Monet la idea de crear series enteras con este tema. Empezó en 1890, y para 1891 exhibió quince variaciones de sus *Almiares* en la Galería Durand-Ruel. Estos cuadros tenían un cielo encendido o ensombrecido, praderas verde brillante o gris cenizo, almiares en rojo, amarillo o lila, y las sombras multicolores que ellos producían.

Varios estudios críticos de la obra de Monet afirmaban que en todas estas series el artista se empeñó únicamente en el registro objetivo de las impresiones ópticas. No se equivocan: de hecho, Monet se propuso esta meta, lo cual no le impidió en modo alguno seguir siendo un artista creativo y comprometido, ni expresar su estado emocional al espectador. Más aún, es evidente el impulso lírico en sus primeras series. Anatoly Lunacharsky observó: “Claude Monet hace un sinnúmero de cuadros sobre un solo objeto, un almiar, por ejemplo, retratándolo en la mañana, al medio día, en la tarde, a la luz de la luna, bajo la lluvia, etc. De este ejercicio — tan vinculado con el arte japonés — esperaríamos algo como una colección de los famosos almiares, y sin embargo resultan ser deliciosos poemas en miniatura. El almiar muestra por momentos un orgullo majestuoso, otras veces es sentimental y pensativo, o afligido…”.[16]

Sería lícito preguntarse si los *Almiares* (W., III, 1362-1364) y otras series de Monet de la década de 1890 se estaban desviando del Impresionismo; sin embargo no cabe la menor duda de que se conservaban fieles a esta corriente artística, pues la atención seguía centrada en cómo captar las variaciones de la luz y sus efectos en el color, una de las cuestiones fundamentales del Impresionismo. Así lo entendieron críticos y pintores cercanos, y reconocieron el talento que aquí se revelaba.

Los amigos de juventud de Monet aprobaron la serie expuesta en la Galería Durand-Ruel, *La catedral de Ruán* (1892- 1895, W., III, 1314-1329, 1345-1361), aunque con algunas reservas. Pissarro le escribió a su hijo: “Muchos han criticado esta serie pero también ha recibido elogios de otros tantos, como Degas, Renoir y míos. En mi caso, deseaba ver todas estas catedrales juntas, ya que encuentro en ellas exactamente la magnífica unidad a la que yo aspiro en mi obra”.[17] En la misma carta, pocos renglones antes, constaba que a Cézanne también le había gustado la serie.

En 1892, Monet estaba en Ruán alojado frente a la catedral. La visión que le ofrecía su ventana lo dejó fascinado y en ese momento nació por primera vez la idea de las series. Desde la ventana de su habitación podía apreciar sólo el pórtico de la catedral y el trozo de cielo sobre él, composición en primer plano determinante de los lienzos en este periodo. Sus expertas manos transformaron la imagen en una obra de la escultura y la filigrana, que ocupaba toda el área del lienzo. En sus experiencias anteriores, Monet se complacía en transmitir la vastedad de un espacio, dejando libre el primer plano.

En cambio, ahora abordaba el tema del cuadro casi a bocajarro y, a pesar de su proximidad, no se dedicó a los detalles, ya que la luz reducía el objeto casi a nada.

Monet produjo la otra parte de este ciclo de series en 1893, durante una segunda visita a Ruán, en la que trabajó los lienzos previamente iniciados el año anterior, para añadir los toques finales. De nuevo estudiaba y trabajaba sobre el movimiento de la luz en el portal, y cuando consideraba completo el efecto deseado, daba por terminado el lienzo. De no repetirse el mismo efecto de la luz sobre alguno de los lienzos que había empezado el año anterior, simplemente lo descartaba y empezaba uno nuevo.

Durante esta segunda visita, Monet alquiló una habitación diferente a la del año anterior, para trabajar la catedral desde un punto de vista ligeramente distinto.

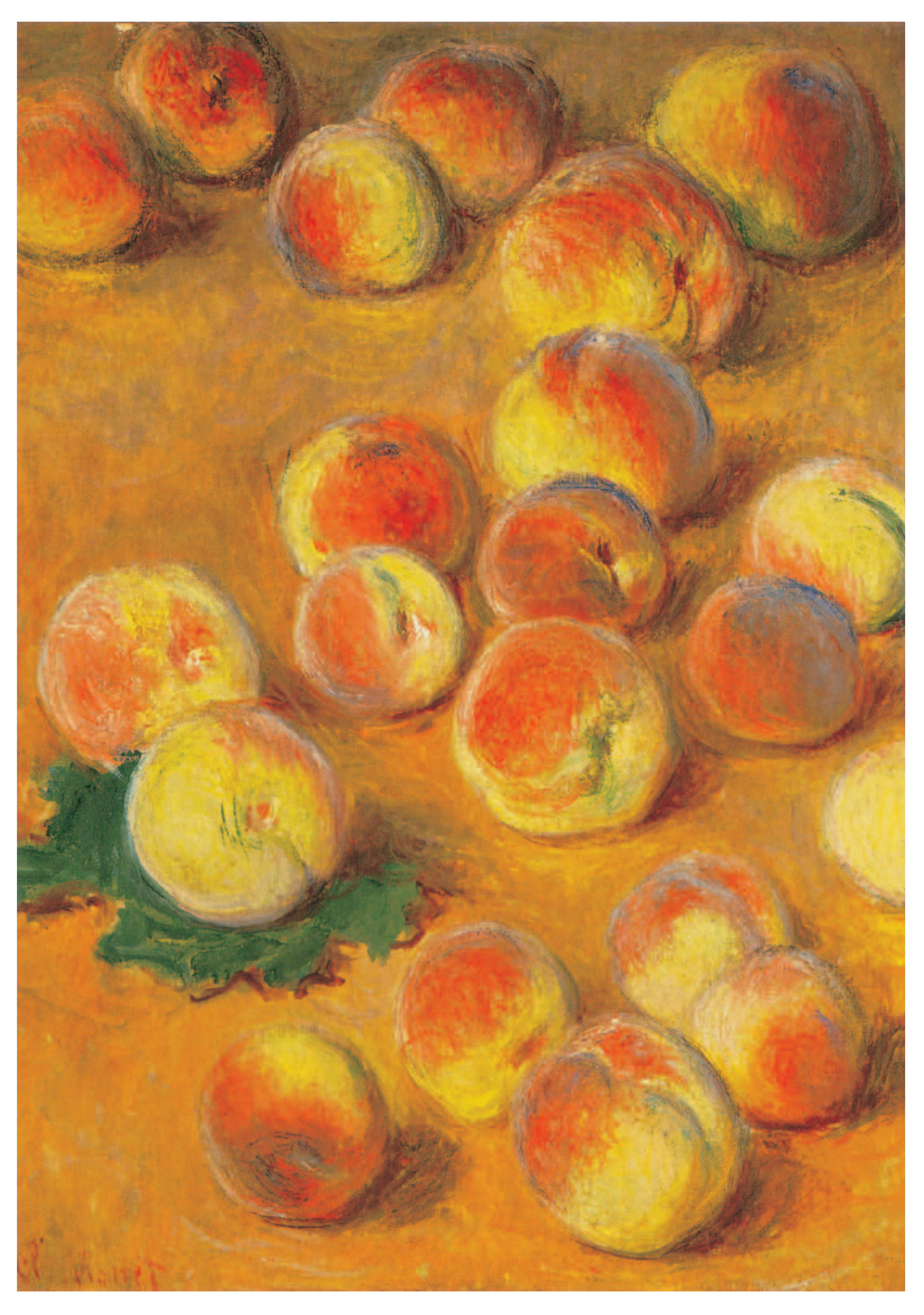
Con el panorama visto desde otra parte, alcanzaba a ver la entrada izquierda, una buena parte de la torre de Saint-Romain y algunas casas cercanas a la torre. En ambas estadías en Ruán Monet volvía a sus *Catedrales* con un entusiasmo que limitaba con el frenesí. “Estoy exhausto; no puedo continuar”, le escribió a su esposa en 1892. “Y me ocurre algo que no había experimentado nunca antes: tuve una noche llena de pesadillas en donde la catedral se me caía encima, y mientras se derrumbaba se veía azul, luego rosada y luego amarilla”.[18]

21. *Camille en su lecho de muerte*, 1879.
Museo de Orsay, París.

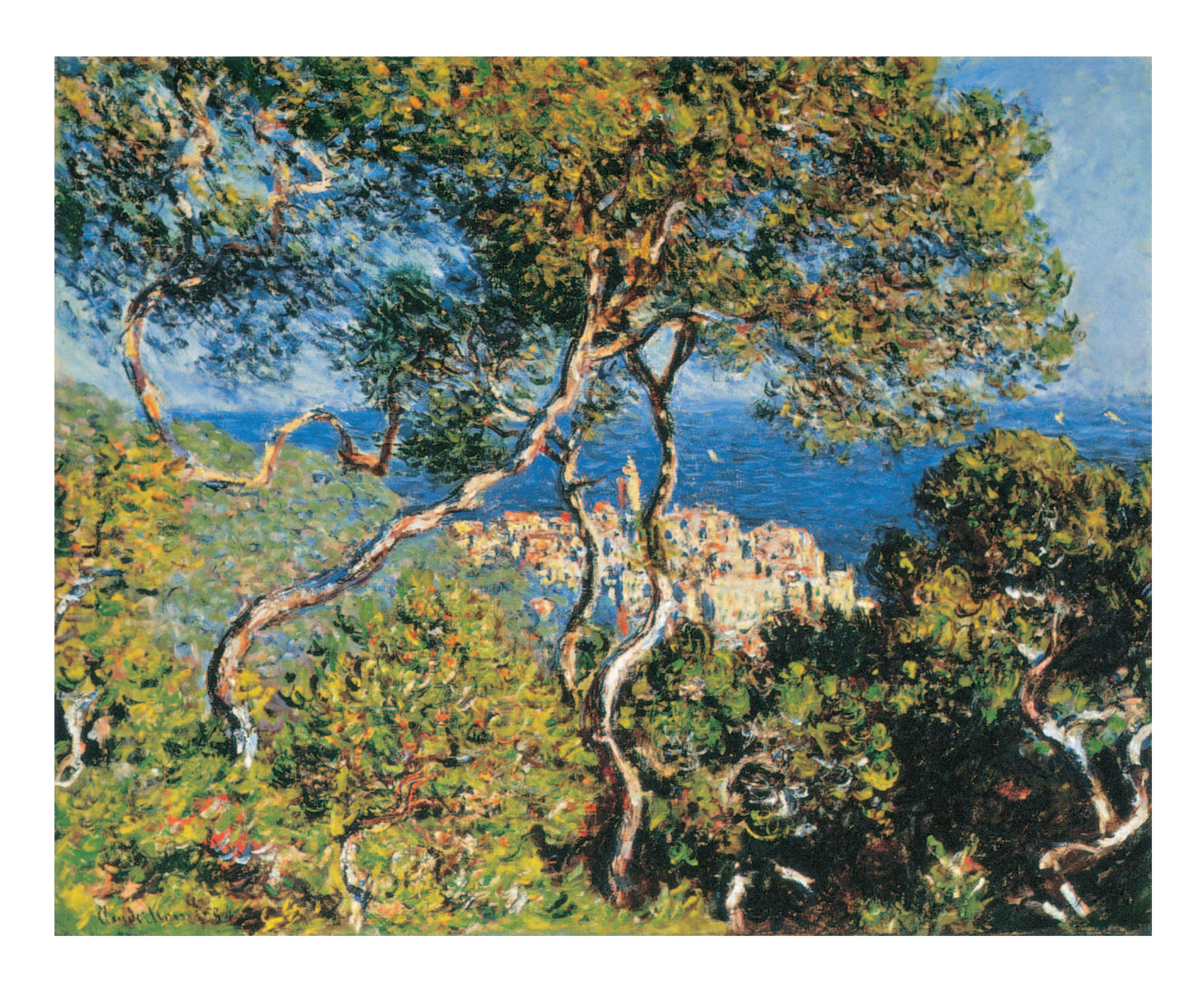

Claude Monet



22. *Ramo de flores*, 1880. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.



23. *Melocotones*, 1883. Colección privada.



24. *Bordighera*, 1884. Instituto de Arte de Chicago.

Citamos el siguiente texto de una carta fechada en 1893: “Estoy pintando como un loco y no me importa lo que digan todos ustedes. Yo soy un hombre bastante recorrido en esto y no soy bueno nada más que para esto”.[19]

Del proceso de creación de las series de *La catedral de Ruán* y otros cuadros de la época, sabemos que Monet ya trabajaba tanto al aire libre como en el taller, alternando ambos espacios. Había pintado a puerta cerrada en el estudio con anterioridad, a pesar de que replicara que la naturaleza era su taller. No obstante, con los años, el trabajo bajo techo cobró cada vez más relevancia para el artista.

Es bastante improbable que los cuadros compuestos en Ruán en 1892 hubieran permanecido intactos en Giverny en el lapso que corrió entre los dos viajes, y con certeza podemos afirmar que luego del segundo todavía aplicaba retoques en su casa, para perfeccionarlos.

Además, es plausible la opinión de Pissarro, quien afirmaba que la serie de las catedrales adquirió su carácter más definitorio cuando estuvieron hechos los veinte lienzos, y se alinearon uno al lado del otro. (Por desgracia, es un espectáculo irrealizable hoy en día, ya que los distintos cuadros están repartidos a lo largo y ancho del mundo, en museos y colecciones privadas.) El mejor dotado en este sentido es el Museo de Orsay en París, que alberga cinco de los veinte cuadros que componen la serie: la catedral en un día nublado, en la mañana (*Armonía blanca*), en una mañana soleada (*Armonía azul*), a plena luz del sol (*Armonía azul y oro*), y la catedral sin indicación del momento que representaba, cuadro conocido como *Armonía marrón* (W., III, 1319, 1321, 1346, 1355, 1360). La mirada del espectador pasa rápida de un cuadro al otro y luego corre de nuevo a lo largo de las superficies irregulares de los lienzos, para estudiar los cambios de luz. Y mientras más tiempo se invierta contemplando los cuadros, el *leitmotiv* del pórtico se va retirando cada vez más al segundo plano hasta que el espectador queda completamente cautivado por la extraordinaria pericia del pintor.

En la colección del Museo Pushkin de Bellas Artes de Moscú hay dos cuadros de esta serie: *La catedral de Ruán al mediodía* y *La catedral de Ruán al atardecer*. Encontramos un azul intenso arriba en el cielo, sombras azul oscuro y violeta en la parte baja, y en medio de ellos dos la fachada de la catedral, vista al atardecer, a través de los ojos de Monet, con tonos dorados, rosados y lila suave, alternados con gotas de azul pálido.

La segunda pintura se caracteriza por los tonos azul y lila oscuros, los rosados casi ausentes y el dorado con tintes de anaranjado y rojo.

En 1888, Monet le escribe a Rodin: “Estoy dando la batalla contra el sol... Aquí uno está obligado a pintar con oro puro y piedras preciosas”.[20] Estas mismas palabras podrían aplicarse a la serie de *La catedral de Ruán*, ya que también en ella se libraba la gesta de la luz cambiante, cuya huella se aprecia en el espectáculo de un estallido de piedras preciosas bajo los rayos del sol. Para la época de la creación de esta serie, las pinceladas nerviosas de Monet y la intensidad de la combinación de colores habían disminuido notablemente, y el artista estaba más preocupado por las sombras y los matices.

O. Reuterswärd anota con perspicacia que uno de los aspectos más extraordinarios de esta serie radica en la variedad: “... pinceladas con luz fuerte y débil, entrelazadas en combinaciones inéditas de tonos, juego vivaz de colores que transmite incluso los más leves efectos luminosos”.[21]

Los críticos del círculo de Monet, Mirbeau y Geffroy entre ellos, aclamaron extasiados la serie de *La catedral de Ruán*.

El impacto más fuerte lo hizo, no obstante, la reseña de Georges Clemenceau, un allegado de Monet desde 1860. Este líder de los radicales abandonó por un momento la política para correr la pluma en un artículo entusiasta para *Justice*. Luego de leerlo, Monet le escribió a Clemenceau: “Modestia aparte, y obviando mi propia persona, todo está hermosamente expresado”.[22]

Júbilo que no compartieron todos los artistas ni críticos. Gérôme, ya viejo y respaldado por el prestigio oficial del arte, resumía la opinión de la oposición de forma lacónica, al sostener que la serie de las catedrales y otras obras de Monet de este periodo eran pura “basura”. Durante los años que siguieron no hubo cambios fundamentales en la carrera de Monet, aunque, a pesar de sus años, el artista seguía experimentando. Como antes, los protagonistas de su arte fueron las series, que exponía al público periódicamente: en 1904 sacó a la luz los panoramas del río Támesis en la Galería Durand-Ruel; en 1909, el ciclo de nenúfares en la misma galería, y en 1912, panoramas de Venecia en Bernheim-Jeune.

Dos de los paisajes de Londres están en poder de museos rusos: *El puente de Waterloo* (1903, El Ermitage, Leningrado), y *Gaviotas* (1904, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú).

En ambos cuadros Monet usa el efecto de una bruma que pasea por el Támesis, transformando el puente y las construcciones en visiones fantasmagóricas. ¡Cuán distintos de los panoramas de Londres que había pintado en 1871, que dieron paso al periodo de madurez creativa! Y al mismo tiempo, cuán claramente vinculados entre sí, ya que en su trabajo posterior desarrolló lo que se gestaba en *El río Támesis* y *El Parlamento*.

Los cuadros de la serie de Londres, al igual que otras obras de Monet de esos años, bien merecen la comparación con variaciones musicales. El siglo XIX provee ejemplos vívidos de enriquecimiento mutuo y a contra corriente entre los diferentes géneros y formas artísticas; el Impresionismo no es la excepción. Si las descripciones musicales echan mano de términos de las bellas artes para calificar ciertos estilos, tal como se le dan atributos de “pictóricos” a los *Nocturnos* y al *El mar* y *Claro de luna* de Debussy, de igual manera podríamos hablar en términos musicales para describir los cuadros de Monet de las décadas de 1890 y 1900. La intensificación o disminución de las modulaciones de color afinan o entonan al espectador en cierta longitud de onda musical, para crear una especie de “melodía en color”.



25. *Álamos, efecto amarillo y blanco*, 1891.
Museo de Arte de Philadelphia, colección Chester Dale, Philadelphia, Pennsylvania.



26. *Álamos, tres árboles rosados, otoño,* 1891.
Museo de Arte de Philadelphia, colección Chester Dale, Philadelphia, Pennsylvania.



Quizá la más notable de sus últimas series sea *Nenúfares*, por el trabajo que le invirtió durante décadas hasta su muerte. Monet concibió la idea de la serie en 1890: "He llevado a cabo empresas de verdad imposibles", le escribió a Geffroy, "agua y pastizales que se mecen en las profundidades son cosas para maravillarse eternamente, ¡pero cuán difícil es plasmarlo!".[23]

En ese momento el artista había hecho varios bocetos con el tema de *Reflejos*, pero volvió a ellos sólo al final de la década de 1890. La elaboración de los *Nenúfares* tuvo lugar en dos etapas. La primera incluye lienzos de dimensiones más bien pequeños, hechos entre 1898 y 1908. La segunda etapa coincide con los últimos años de la vida de Monet, de 1916 a 1926, e incluye lienzos enormes presentados al gobierno francés en 1922, cuadros ahora expuestos en el Orangerie des Tuileries en París.

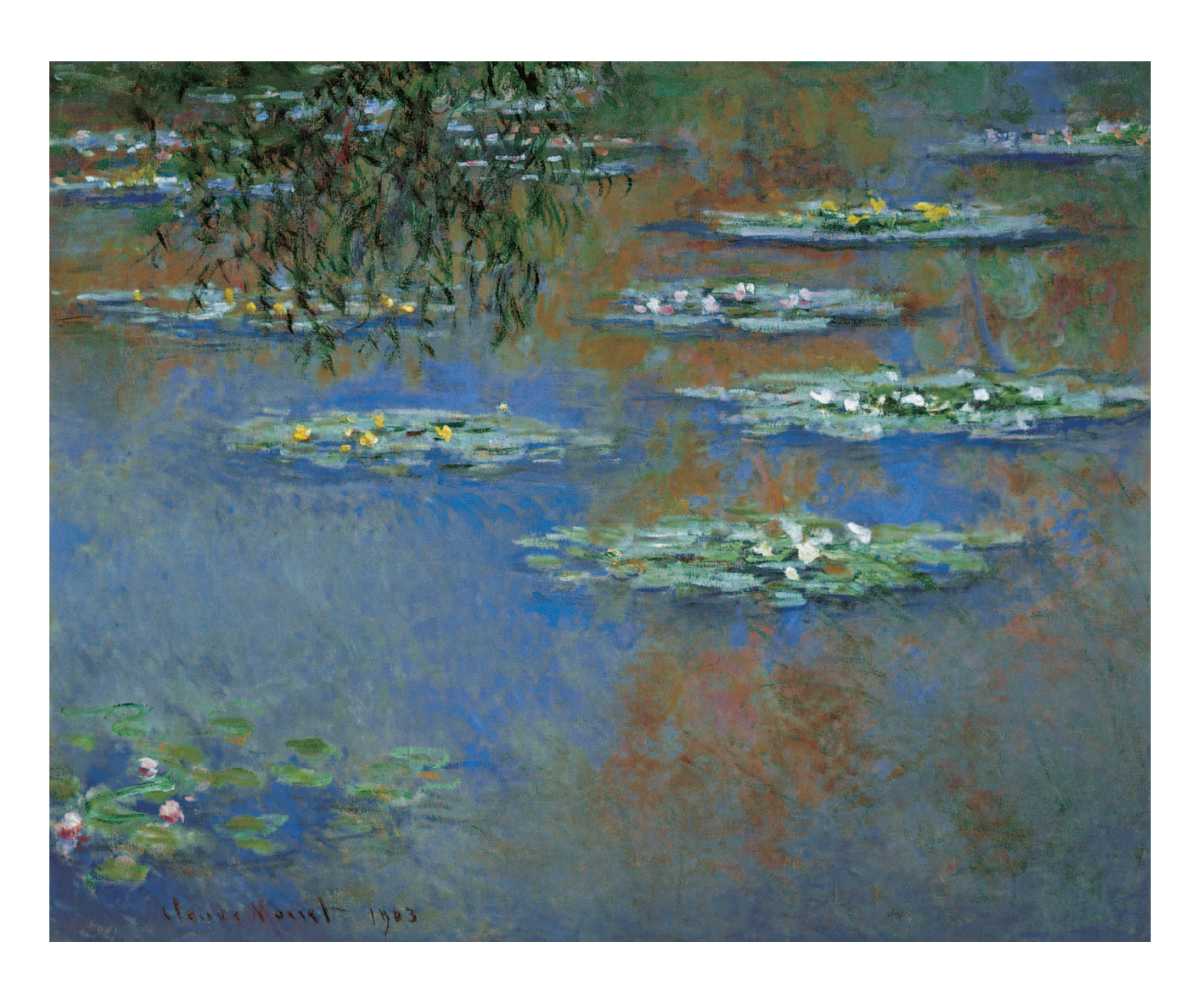
El interés de Monet por el tema de los nenúfares es más revelador al final de su periodo de madurez.

Las imágenes de peñascos agrestes y grandes extensiones de mar que antes lo cautivaban habían perdido importancia e incluso desaparecido por completo de su arte. Y sólo en raras ocasiones volvió a tratar el tema de las praderas ondeantes de Ile-de-France y los concurridos senderos del Sena. En cambio, prefirió pintar a Londres brumoso, o a Venecia reflejada en las aguas de los canales. Pero más que cualquier cosa, Monet estaba inmerso en el rostro brillante y hermoso de su propio jardín en Giverny.

(La autora de estas líneas ha tenido la gran fortuna de visitar este jardín, ahora separado de la casa de Monet por una cerca. Si todavía hoy causa una profunda impresión, ¡cómo sería la exuberancia que tuvo en la época de Monet, cuando él mismo, su familia y varios jardineros lo cuidaban!).

De ahí en adelante, este mundo perfumado y exquisito fue la inspiración de Monet anciano.

La tendencia hacia lo decorativo en los inicios de su carrera tomó fuerza en sus *Nenúfares,* al menos en su primer ciclo. En el cuadro *Nenúfares blancos* (1899), actualmente en el Museo Pushkin de Bellas Artes, Monet está casi totalmente desinteresado en los problemas de plasmar el aire y las gradaciones de luz y de color, y más concentrado en la consonancia decorativa entre pastizales coloridos y nenúfares blancos y lilas.



27. *Nenúfares, paisaje acuático, nubes*, 1903.
Colección privada.

28. *Nenúfares*, 1903.
Instituto de Arte de Dayton, Dayton, Ohio.



29. *Nenúfares*, 1908.
Colección privada. Japón.

Aunque Monet sigue siendo un impresionista, hay un terreno común entre la solución de color en los *Nenúfares* y los experimentos de fauvistas como Matisse y Marquet. Monet no convirtió su estilo al uso de puntos de color; sus tonos seguían siendo puros, aunque modulados, pues continuó plasmando los colores por medio de las veloces pinceladas típicas del Impresionismo.

Como típicas de su corriente artística fueron sus últimas series de *Nenúfares*. Sin embargo, estas series aparecen mustias y secas, comparadas con las obras de las décadas de 1870 y 1890.

En la primera sala del Orangerie están expuestos nueve paneles, muchos de ellos pegados entre sí, para crear cuadros de más de doce metros de largo y hasta dos de alto.

Son *Nubes* (nueve paneles), *Mañana* (tres paneles), *Reflejos verdes* (dos paneles) y *Puesta de sol* (un panel). En la segunda sala se encuentran las composiciones *Dos sauces* (cuatro paneles), *Mañana* (cuatro paneles) y *Reflejos de árboles* (dos paneles); la cinta que separa al público de las obras, ¡aquí llega a medir diecisiete metros! Esta obsesión por el tamaño poco se ajusta a la manera de creación de los cuadros, pues en la concepción de los últimos *Nenúfares* se siente más el trabajo intelectual abstracto que el deseo de captar una percepción directa, como en la otrora encantadora e inimitable impronta de la obra de Monet, apreciable en el vecino Museo de Orsay.

Una casa de campo en Normandía, brillantes barcos de vela en Argenteuil, un extenso campo de amapolas, olas que rompen en la playa de Etretat, un tren jadeante a vapor en los túneles de la estación de Saint-Lazare; Vétheuil salpicada de nieve, abruptos peñascos en Gran Bretaña, molinos de viento y tulipanes holandeses, la parpadeante fachada de la catedral de Ruán, y los primeros nenúfares de Giverny... ¡cuántos motivos y cuán variados, qué sutileza emocional, y cuánta riqueza en la invención creativa! Y por doquier, la sinceridad de la expresión propia y la interminable verdad de la vida. Se explica por qué Rodin exclamó entusiasmado: "...en el campo, en el mar, ante el horizonte distante, ante el follaje tembloroso, ante el susurro interminable de las olas... ¡cuán hermoso es todo ello, es Monet!".[24]



30. *Nenúfares*, 1908. Museo de Arte de Worcester, Worcester, Massachusetts.

Como Monet vivió ochenta y seis años, desde 1840 hasta 1926, tuvo la oportunidad de ser contemporáneo de todas las manifestaciones artísticas de finales del siglo XIX y de comienzos del XX. Muchos de los pos-impresionistas que tenían en gran consideración a Monet sentían su influencia y deseaban ser sus alumnos, como Paul Signac y Louis Anquetin.

No obstante, Monet evitaba a toda costa dar consejos o recomendaciones, como consta en su testimonio a un periodista del *Excelsior* en 1920, en el cual expone la filosofía que profesó toda su vida respecto a la enseñanza de la pintura: "Aconséjeles pintar tanto como puedan, sin temer los resultados pobres... Si para ellos su pintura no mejora, nada puede hacerse ni nada podrá cambiarlo".

Luego añadió: "Las técnicas cambian, pero el arte permanece: será siempre la misma interpretación emocional de la naturaleza".[25] Monet no creía en la efectividad de la enseñanza práctica aunque sus cuadros mismos fueran lecciones para el neoimpresionista Signac, para Pierre Bonnard y Edouard Vuillard del grupo Nabis, y para Vincent van Gogh, quien añoraba pintar figuras como Monet pintaba paisajes. El Fauvismo, que apareció a comienzos del siglo XX, descubrió nuevas verdades a partir de la obra de Monet. Sin embargo, para las siguientes generaciones de artistas la pintura de Monet se les antojaba totalmente ajena.

Por otra parte, los cubistas y los surrealistas, con su percepción arbitraria y distorsionada de la realidad, no pudieron encontrar un punto de contacto con los cuadros de Monet, por su pletórica manifestación de júbilo por la vida; entre ellos y Monet parecía haberse roto la línea de continuidad.

Sin embargo, los periodos cruciales y formativos del arte no pasan en vano. Sin duda, el Impresionismo se inscribe dentro de las manifestaciones más fértiles del Realismo del siglo XIX, y el arte de Monet fue eje de todo el movimiento impresionista.

El trabajo de interpretación de la obra de Monet, por parte de artistas y críticos de los más diversos orígenes, ameritaría un extenso estudio, pero éste no es nuestro objetivo. Nos gustaría, no obstante, detenernos en la recepción que tuvo Monet en Rusia.



31. *Nenúfares*, 1914-1917.
Museo Marmottan, París.

En 1875, Émile Zola, proscrito de los periódicos franceses por la audacia de sus artículos y novelas, se convirtió en corresponsal permanente del periódico ruso *The Herald of Europe*, gracias a la mediación de Iván Turgenev.

En 1876, en estas páginas apareció el nombre de Monet como uno de los artistas cercanos a Zola. El novelista hizo hincapié en la genialidad del trazo de Monet, y en la simplicidad y el encanto de sus paisajes bañados de la luz del sol.[26]

Durante el cambio de siglo, los artistas rusos que pasaban por París o que asistían a las exposiciones en Moscú y San Petersburgo, no podían dejar de ver los cuadros de Monet, considerado como el maestro de la pintura francesa. Incluso si no apreciaban el Impresionismo o el estilo particular de Monet, no podían permanecer indiferentes a su obra.

Algunas de las observaciones de estos artistas con respecto a Monet, son asombrosas por su exactitud; en ciertos casos, como sólo un artista podría expresarlas.

En este orden de ideas, podemos citar una carta de Ilya Repin que escribe desde París a Ivan Kramskoi, fechada en mayo de 1875, en la que percibe "la verdad infantil de Manet y Monet"[27], concepto, a nuestro juicio, de ingeniosa precisión para referirse a la total ausencia de meditación y a la sinceridad de los artistas en su comunión con la naturaleza. Los artistas rusos cuya madurez coincidió con los albores del siglo XX, manifestaron gran interés por la obra de Monet. Es su libro *My Life*, Igor Grabar recuerda sus impresiones sobre la exposición de Monet en la Galería Durand-Ruel, en 1904: "Me sentí vencido por este titán de la pintura, a quien considero todavía hoy insuperado, y uno de los grandes genios de la historia de la humanidad, junto con Gustave Courbet, Edouard Manet y Auguste Renoir".[28] Es de anotar que Monet también tuvo un gran interés por la cultura rusa, aunque más por la literatura que por la pintura. En sus cartas a Alice Hoschedé, de Gran Bretaña, Monet habla de su asidua lectura de autores rusos, entre los que se destaca León Tolstoi como su favorito. "Tolstoi es muy bueno; quizá uno encuentre reflexiones socio-filosóficas algo tediosas, pero es excelente. Todo lo ha estudiado y observado con mucho cuidado. Uno alcanza a imaginarse el mundo ruso". Señaló en particular *Ana Karenina* y los "cuentos de hadas ingenuos pero encantadores".[29]

La exposición de los cuadros de Monet y de otros pintores franceses en Rusia, y la compra de algunas obras de Monet por coleccionistas rusos de renombre como Sergei Shchukin e Ivan Morozov, lograron que estos artistas formaran parte de la vida cultural del mundo ruso. Los criticaban o aclamaban; los rechazaban de forma puntillosa o con vehemencia, pero, de cualquier manera, el público no se cansaba de visitar sus exposiciones, y no como vestigios del pasado en un museo sino como algo actual y fresco.

La crítica rusa no tardaba en expresar su posición frente a las colecciones de Shchukin y Morozov.

En su mayoría, estos comentarios críticos estaban a cargo de Sergei Makovsky y Yakov Tugendhold, y se publicaban sobre todo en el periódico *Apollo*. Al referirse a Monet en *The World of Art*, Alexander Benois fue bastante parco, pero Makovsky aprobó por completo el arte de Monet, a quien consideró como uno de los visionarios del arte contemporáneo.[30]

De todos los artículos publicados en Rusia a comienzos del siglo XX sobre el Impresionismo y Monet, los más interesantes son los de Tugendhold. Gran conocedor del arte moderno francés, este crítico dedicó numerosas páginas a Monet y varios de sus artículos fueron posteriormente incluidos en *French Art and Its Representatives* (1911) y *Problems and References* (1915). Aunque conocía varias obras del que llamaba "el pintor del mar y del cielo", Tugendhold se concentró en las obras de propiedad de los coleccionistas moscovitas. Sus análisis demuestran la evolución de Monet desde sus inicios, cuando lograba con genialidad plasmar la luz del sol y el movimiento general de la naturaleza, hasta su estilo maduro, cuando, en opinión del crítico, "la pincelada cansada del artista envejecido no podía menos que repetirse".[31]

El capítulo dedicado a Monet en el libro de Tugendhold, *The Artistic Culture of the West,* se considera como la valoración más completa del artista. Aquí ubica a Monet desde un punto de vista histórico. Tugendhold lo ve como un "líder e innovador", y también como "contemporáneo y compañero de lucha de todo un grupo de artistas; un portavoz de las ideas de su época".[32] Tugendhold sostiene que el mayor mérito de Monet reside en haber plasmado el espíritu de su tiempo, que "evolucionó codo a codo con el pensamiento positivista, con su luz del conocimiento que luchaba por ingresar a todas las esferas de la vida –incluso analizaba los rayos del sol mismo–. Monet nunca teorizó, sino que simplemente pintó lo que veía de la naturaleza, y lo hizo con el entusiasmo de un pájaro cantor y, a la vez, con un poderoso instinto, y con inclinación por el hombre contemporáneo...".[33]

"La obra de Monet glorifica el sol, el aire, el mar, la vegetación... está imbuida del jubiloso tañido de los colores... incluso ahora despierta en nosotros emociones vivaces y alegres".[34] De allí el carácter duradero que Tugendhold le atribuye a la obra de Monet. Boris Ternovets, uno de los historiadores de arte más destacados de su tiempo, viajó a Francia en 1925 y pasó por Giverny. Luego le escribiría a Monet sobre "el amor que el pueblo ruso sentía por él, sobre la enorme influencia que había ejercido en el arte ruso y sobre cómo cuidaban sus obras en Moscú".[35] A estas sinceras palabras podría añadirse la firma de varios rusos, fueran los curadores de su obra en los museos o los espectadores que la contemplaban.

Los cuadros de Monet expuestos en Moscú y Leningrado proveen todo el material necesario tanto para el estudio académico de las obras por separado, como para la investigación de aspectos generales de la obra en su totalidad. El cuadro más antiguo de Monet presente en las colecciones rusas data de 1866, y el más reciente, de 1904. Vemos aquí a Monet desde sus exordios como principiante hasta cuando logró la realización de la misión de su arte.



32. *Nenúfares*, 1915. Museo de Arte de Portland, Portland, Oregon.

Notas

[1] Geffroy 1924, vol. 1, pp. 1, 2.

[2] Reuterswärd, 1965, p. 142.

[3] Venturi 1939, vol. 1, pp. 236, 276, 293.

[4] M. Serrulaz, *Les Peintres impressionnistes*, París,1959, p. 36.

[5] Wildenstein, vol. 1, p. 419.

[6] Ibid., p. 420.

[7] En la literatura sobre el Impresionismo hay desacuerdo sobre el número de cuadros exhibidos en la primera exposición de Monet y sus colegas. Estas cifras se basan en las investigaciones de O. Reuterswärd y D. Wildenstein.

[8] A. Proust, Edouard Manet, *Souvenirs*, París, 1913.

[9] L. R. Pissarro, L. Venturi, Camille Pissarro. *Sa vie-son oeuvre*, vol. 1, París, 1939, p. 25.

[10] O. Reuterswärd, *The Impressionists before the Public and Critics*, Stockholm, 1952, p. 100.

[11] Wildenstein 1974-1979, vol. 1, pp. 430, 432.

[12] Wildenstein 1974-1979, vol. 2, p. 233.

[13] Ibidem, p. 277.

[14] Wildenstein 1974-1979, vol. 3, p. 242.

[15] Ibid., p. 438.

[16] A. V. Lunacharsky, *Articles on Art*, Moscú, 1941, p. 405

[17] C. Pissarro, *Lettres à son fils Lucien*, París, 1950, pp. 381, 382.







33. *Rama de limonero,* 1884.

34. *Adormidera blanca,* 1883.

[18] Wildenstein 1974-1979, vol. 3, p. 266.

[19] Ibid., p. 270.

[20] Ibid., p. 227.

[21] Reuterswärd 1965, p. 126.

[22] Wildenstein 1974-1979, vol. 3, p. 286.

[23] Ibid., p. 257.

[24] Geffroy 1924, vol. 1, p. 218.

[25] Geffroy 1924, vol. 2, p. 166.

[26] *Herald of Europe,* 1876, p. 902.

[27] I. Kramskoi, Moscú, 1954, p. 332.

[28] I. Grabar, *My Life. Autobiography,* Moscú, 1937, p. 206.

[29] Wildenstein, vol. 2, pp. 282, 284.

[30] S. Makovski, *French painters in the collection of I. A. Morozov,* «Apollon», 1912, Nos. 3 y 4, p. 6.

[31] Tugendhold, *French Art and Its Representatives,* San Petersburgo, 1911, p. 42.

[32] Y. Tugendhold, *The Artistic Culture of the West*, Moscú, 1928, p. 85.

[33] Ibid., p. 88.

[34] Ibid., p. 96.

[35] Ternovets, *Selected Articles,* Moscú, 1963, p. 268.



35. *Monet parado enfrente de los nenúfares en Giverny*. Fotografía de Clementel.

Su obra

36.

DESAYUNO EN LA HIERBA

1866.
Óleo sobre tela. 130 x 181 cm.
Firmado y fechado, abajo a la izquierda:
Claude Monet 66.
Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.
Inventario: No. 3307. W., I, 62.

En 1865, Monet trabajó en *Desayuno en la hierba*, a las afueras de París. Este enorme lienzo estaba inspirado, en apariencia, en un ya famoso cuadro de Edouard Manet, de 1863. Al igual que este último, el lienzo de Monet retomó el tema de la merienda campestre y también era de grandes dimensiones (4,65 m x 6,40 m), contrario a toda su obra precedente.

Suponemos que con este tamaño Monet se proponía impresionar a los espectadores o, de cualquier modo, resaltar al máximo el cuadro. Curiosamente, el artista escogió la localidad de Chailly-en-Bière, en los alrededores de Barbizon, cuna de ilustres pintores paisajistas de mitad de siglo. Resulta evidente que para los futuros impresionistas existía un innegable vínculo con la tradición paisajística francesa, al buscar siempre los mismos sitios de inspiración. Monet no se sentía satisfecho con esta obra terminada y se la dejó en prenda al propietario de la casa que habitaba en Chailly, antes de viajar a París.

Al año siguiente encontró el lienzo estropeado por la humedad, y tuvo que cortarlo en tres partes. Sobrevivieron las partes izquierda y central. La primera, está en el Museo de Orsay en París (W., I, 63a), y la segunda, en una colección privada en París (W., I, 63b). Nunca se supo la suerte que corrió la sección derecha. Era evidente que Monet no había abandonado el propósito de plasmar este tema a gran escala y, mientras tanto, en 1866, pintó una versión reducida de la escena (cuadro que se encuentra en el Museo Pushkin de Moscú). Aunque a menudo los estudios sobre Monet describen este lienzo como un boceto del cuadro estropeado, el siguiente testimonio constituye una evidencia posterior irrefutable.

En la correspondencia de Monet con su amigo Frédéric Bazille consta que el artista trabajó en el lienzo grande, sobre todo durante el verano de 1865, y el pequeño lo pintó un año después. Éste fue el lienzo que se analizó bajo rayos X, en 1963 y en 1973, cuyo resultado demuestra que la firma del artista y la fecha del cuadro, 1866, eran de la misma época del resto de la pintura. Las radiografías también permitieron dilucidar las principales etapas de creación y revelaron el retoque y replanteamiento de varias figuras que hizo Monet con el fin de lograr una mejor composición, pero, sobre todo, al comparar estas radiografías con las del cuadro grande, queda demostrado que el cuadro pequeño fue pintado después y que es una réplica del grande.

Además, las diferencias técnicas entre ambas obras corroboran nuestra afirmación. En el cuadro pequeño, donde quiera que se encuentre una combinación sutil de colores e iluminación, con efectos de total riqueza y armonía del conjunto, corresponde a los parches de color del cuadro grande, con sus contrastes más bruscos de luz y sombra, que connotan un tono más burdo y discordante. En este cuadro aparecen los amigos más cercanos de Monet: su prometida, Camille Doncieux, sirvió como modelo para las figuras femeninas, y Lambron y Bazille, artistas amigos, posaron para las figuras masculinas; Bazille, por ejemplo, aparece de pie a la izquierda, en la mitad, entre los árboles y también a la derecha sentado bajo un árbol. Pero para Monet era mucho más importante la escena en su totalidad que los rasgos particulares de sus modelos. Así, vemos que sólo cuatro de las doce figuras están de cara al espectador; el resto están de espaldas o de perfil.

Sus objetivos primordiales eran la fusión de las figuras con el paisaje y la representación del aire y de la luz, y sus efectos en los colores. Monet distribuyó pinceladas cromáticas que resaltaban ciertos puntos, a conveniencia de la composición y del diseño en su totalidad, como el mantel luminoso en la mitad, el adorno verde brillante del vestido de la mujer en el centro, y el chal rojo en el prado, bajo el árbol de la derecha. Desde el punto de vista del color hay un énfasis especial en el primer plano, a lo largo de la parte inferior del cuadro, pero hay poca elaboración de la profundidad en el fondo. Todavía se siente cierta predilección por los tonos oscuros en las sombras, tal vez, por un lado, por la influencia de la tradición y, por otra parte, por las sugerencias de Courbet en cuanto a cuadros grandes se refería.

No se conocen con exactitud los detalles de estas instrucciones de Courbet, pero tenemos certeza de que Monet no se sintió muy a gusto con ellas, quizá porque terminó por seguirlas obligado por la insistencia de Courbet. A pesar de estar en desacuerdo con él, Monet reanudó este trabajo durante su estadía en Chailly, en 1866, cuando realizó la réplica pequeña.

Procedencia: 1874, J.-B. Faure collection, París; 1901, colección P. Durand-Ruel, París; 1912, P. Colección Cassirer, Berlín; 1913, S. Colección Shchukin, Moscú; 1918, First Museum of Modern Western Painting, Moscú; 1928, Museum of Modern Western Art, Moscú; después de 1948, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.

Exposiciones: 1900, París (?); 1903, Viena (Cat. No. 44); 1955, Moscú (Cat., p. 46); 1960, Moscú (Cat., p. 27); 1974, Leningrado (Cat. No. 18); 1974-1975, Moscú (Cat. No. 9); 1974-1975, París, Nueva York (Cat. No. 24).





37. Boceto de *El paseo*. Galería Nacional de Arte, Washington (W., I, 61).

La composición de este lienzo no coincide en su totalidad con la versión original. En el cuadro pequeño, el hombre de barba que está sonriendo, sentado en medio del grupo –que se supone es Courbet– quedó reemplazado por un hombre joven con patillas –tal vez se trate del pintor Lambron–; y la corbata oscura del hombre sentado a la extrema derecha quedó ahora de color claro.

También cambió el corte del vestido de la mujer que aparece en el centro del grupo de la izquierda, y omitió la cinta de color rojo oscuro que pendía de su chaquetilla. Hay un perrito en el primer plano, en el centro, figura que no estaba en el cuadro grande original; según H. Adhémar, Monet debió retocar algunos detalles de la sección de la mitad, porque, luego de cortarla, esta parte central quedó con las figuras incompletas de un perro y de un hombre recostado en un árbol, del que sólo se veían las piernas. Por tanto, Monet con seguridad quiso ocultar estas figuras ya absurdas, resultado del corte forzoso que tuvo que hacerle al cuadro estropeado por la humedad. Una radiografía hecha a la sección izquierda del cuadro grande muestra que las tres figuras que originalmente estaban a la izquierda eran casi idénticas a las del cuadro pequeño. Con base en esto, no es descabellado pensar que Monet quiso reproducir en el cuadro pequeño la versión original de la composición. Seguramente Monet le dio mucha importancia a este cuadro, ya que en sus bocetos encontramos versiones del paisaje sin las figuras y otras con algunos grupos de personas.



38. *Mujeres en el jardín*, 1866.
Museo de Orsay, París.

Particular interés merecen dos paisajes, ambos con el nombre de *Vía a Bas-Bréau* (Museo de Orsay, París; W., I, 56, y Ordrupgaardsamlingen, Copenhage; W., I, 57), y un estudio con dos figuras (Galería Nacional de Arte, Washington; W., I, 61).

También existe un boceto al carboncillo, hecho en papel gris azulado, en el que Monet probablemente dibujó su primera idea de la composición (colección del Sr. y Sra., Washington). En la monografía sobre *Desayuno en la hierba* que realizó J. Isaacson (1972), el autor hace referencia a otro boceto a lápiz de toda la composición del cuadro, boceto incluido en un cuaderno inédito de apuntes de Monet, que su hijo Michel legó al Museo Marmotton en París. Este dibujo tiene fechas de 1865 y 1866 y describe a Camille Doncieux en un vestido suntuoso con enaguas rígidas (Colección Richard C. Davis, Nueva York). Sin lugar a dudas, hace parte del trabajo previo de *Desayuno en la hierba.* Aunque no hay un acuerdo sobre este lienzo (H. Adhémar, G. Bazin, I. Leymarie, J. Isaacson y A. Distel lo consideran un simple boceto, mientras que Ch. Sterling y N. Yavorskaya, una réplica tardía del cuadro grande), su importancia es indiscutible. Es un cuadro único, porque preserva la concepción general de una de las obras más importantes de Monet en sus primeros tiempos. En su artículo "Letters from the World Fair" de 1900, Alexander Benois escribió desde París las siguientes líneas sobre este cuadro:

"No podríamos siquiera soñar con que los museos de San Petersburgo o Moscú adquieran este formidable cuadro, *Déjeuner sous bois* de Claude Monet".

39.

MUJER EN EL JARDÍN (SAINTE-ADRESSE)

1867.
Óleo sobre tela. 80 x 99 cm.
Firmado abajo a la izquierda: Claude Monet.
El Ermitage, San Petersburgo
Inventario: No. 6506. W., I, 68.

Se piensa que este cuadro fue pintado en 1867, por el corte del vestido de la mujer, que se ajusta a los cánones de la moda de ese año, y por la etiqueta que la Galería Durand-Ruel le puso al envés del cuadro: *Une dame au jardin Sainte-Adresse*.

En junio de 1867, Monet se vio obligado a dejar París y a su futura esposa, Camille Doncieux, por las exigencias de sus padres, de quienes recibía ayuda económica. Luego de fingir una ruptura con Camille, se estableció en Sainte-Adresse, en casa de una tía, Madame Lecadre. El 25 de junio, el artista le escribió a Frédéric Bazille: "Durante quince días he sido feliz en el seno de mi familia. En su amabilidad, admiran cada pincelada que hago. Estoy lleno de trabajo, con gran cantidad de cuadros en desarrollo, como paisajes maravillosos, figuras y jardines" (citado por D. Wildenstein, *Claude Monet*, vol. 1: 1840-1881, *Peinture, Lausanne and París*, 1979, pp. 423, 424, carta 33). Entre los cuadros que ya había empezado o que había dejado inconclusos en Sainte-Adresse y redescubiertos en esta ocasión, había uno que representaba dos figuras masculinas. Usó este lienzo para pintar encima la *Mujer en el jardín*, como lo demuestran los rayos X. La escena tiene lugar en un rincón del jardín de los Lecadres, y la mujer era Jeanne-Marguerite, hija de Alphonse Lecadre, eminente médico de Le Havre.

Ella era la esposa de un pariente lejano, Paul Eugène Lecadre, a su vez primo de Monet. Jeanne-Marguerite era famosa por su elegancia y el pintor la retrató vestida de acuerdo con la moda de ese año, como se puede constatar en las revistas de moda de 1867, o en *La Exposición Universal* de 1867, cuadro de Edouard Manet, en el que aparece una dama con chaquetilla suelta con arandelas.

Esta obra es notable por su cuidadosa composición, que guarda alguna semejanza con los paisajes del clasicismo.

Los elementos del cuatro están claramente definidos: el árbol florecido en la mitad de la escena contra el fondo sombrío de un prado que aparece tupido como un tapete, cuya franja verde oscura se quiebra rítmicamente por las sombras alargadas y contrastantes, y por los puntos de iluminación rojos de las flores de la vera del camino.

Procedencia: P. E. Lecadre y J.-M. Colección Lecadre, Sainte-Adresse; Colección Menier, Sainte-Adresse (según información de M. Thieullent, nieto de J.-M. Lecadre, Menier había recibido el cuadro a cambio de dos jarrones chinos); Colección Lebas, Le Havre; 1893, P. Colección Durand-Ruel, París; 1899, P. Colección Shchukin, Moscú; 1912, Colección S. Shchukin, Moscú; 1918, First Museum of Modern Western Painting, Moscú; 1928, Museum of Modern Western Art, Moscú; después de 1930, Ermitage, Leningrado.

Exposiciones: 1879, París (Cat. No. 155); 1955 Moscú (Cat., p. 46); 1956, Leningrado (Cat., p. 41); 1960, Moscú (Cat., p. 27); 1971, Tokio, Kyoto (Cat. No. 49); 1972, Otterlo (Cat. No. 36); 1973, Washington, Nueva York… Detroit (Cat. No. 27); 1974, Leningrado (Cat. No. 19); 1974-1975, Moscú Cat. No. 10); 1978, Le Havre (sin catálogo); 1980, París (Cat. No. 14).



Al mismo tiempo, el cuadro muestra el particular estilo de Monet en su periodo preimpresionista, sobre todo en el meticuloso tratamiento de los efectos de la luz.

El sol matutino todavía no ilumina los árboles oscuros del fondo, pero sí ha bañado el prado con tonalidades de colores brillantes. El azul profundo del cielo sobre el verde de los árboles se ve compensado por los reflejos pálidos de este color en el vestido y, gracias al torrente de luz solar, la sombrilla se transforma en un halo blanco brillante. Aquí apreciamos los primeros indicios del Impresionismo en el trabajo rápido de la forma, obviando los detalles. El uso de pinceladas ligeras, de toques mínimos con curvas a voluntad, da la impresión de una profusión de colores al azar. Esta técnica le permite a Monet moldear la copa de un árbol y las flores a la vera del camino, encendidos con diminutas aplicaciones del color en forma de comas. Este cuadro es comparable con *Mujeres en el jardín* (1866, W., I, 67), donde las formas de las hojas y de las flores todavía se distinguen, mientras que en los cuadros de 1867, *En Saint-Germain-l'Auxerrois* (W., I, 84), y *Una cabaña en Sainte-Adresse* (W., I, 94), el follaje se fusiona en una única masa, y las flores de la vera del camino en *Terraza en Sainte-Adresse* (W., I, 95) parecen puntos informes de color. En sus obras tempranas todavía encontramos la estrategia de Monet de mostrar el esbozo de una figura apenas perceptible en el fondo, casi completamente disuelta en la sombra. El artista pintó la silueta que se alcanza a vislumbrar a la derecha de la mujer sobre una figura masculina; ésta quedó sepultada bajo una capa de pintura.

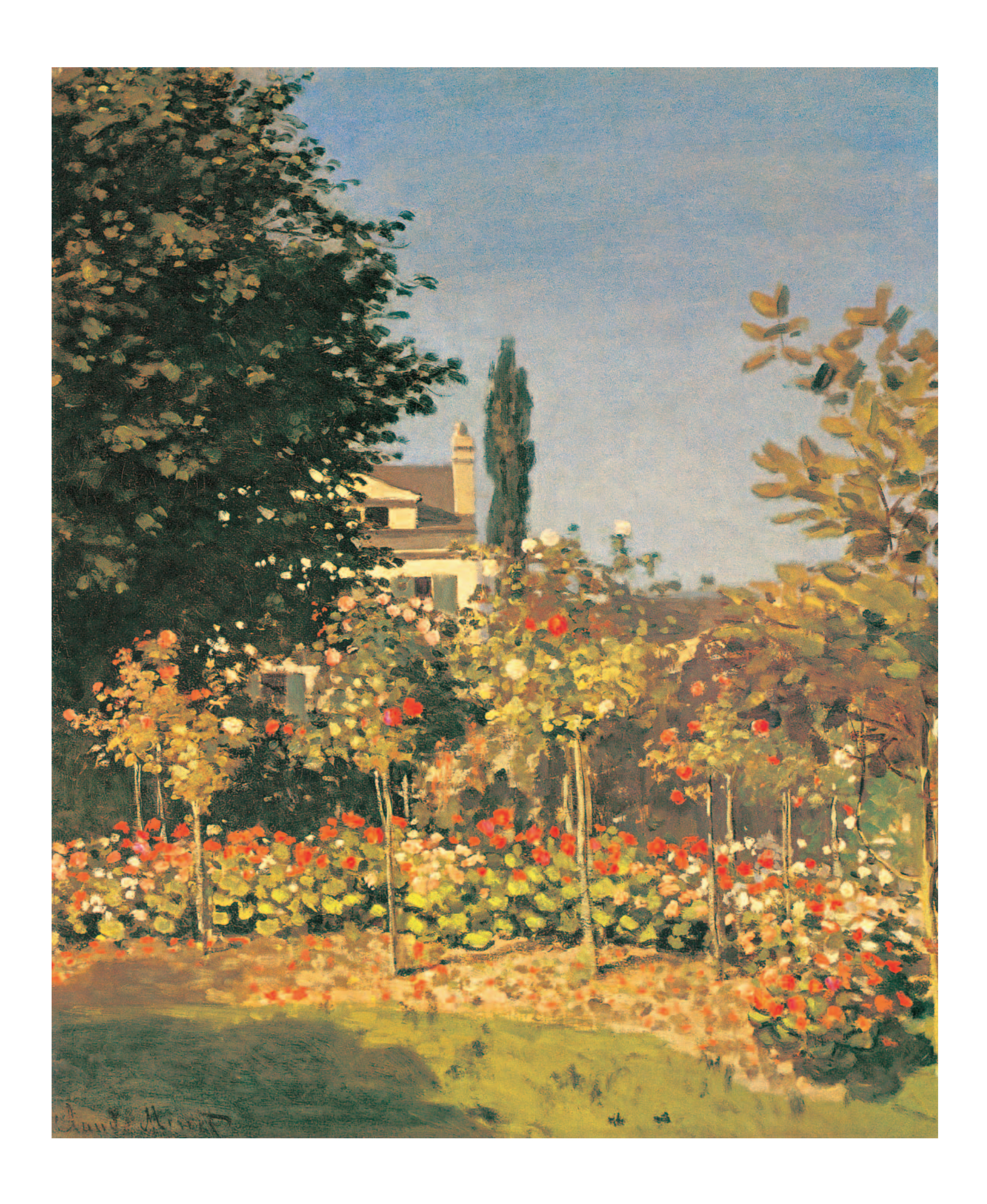
La cuidadosa relación espacial, que muestra la percepción de la escena desde un solo punto de vista, revela la indudable influencia de la fotografía, en la que se interesó Monet justo en 1867, en relación con *Muelle del Louvre* (W., I, 84) y *El jardín de la infanta* (W, I, 85).

En la cuarta exposición de los impresionistas en 1879, donde se exhibió una muestra retrospectiva de la obra de Monet, había un cuadro catalogado como *Un jardín* (No. 155), con rótulo específico de dueño y fecha: "*Un jardín* (1867), app. à M. Lecadre." No cabe duda de que es el mismo *Mujer en el jardín*. Sin embargo, la fecha que le atribuye Wildenstein a este cuadro en el catálogo de la obra de Monet es 1868; error evidente si, además, tenemos en cuenta que la fecha de 1867 la asignó el artista mismo para la cuarta exposición de los impresionistas.

Podemos ver un detalle de la misma escena en el estudio *Jardín en flor* (W., I, 69), ahora en el Museo de Orsay en París.



Arriba: detalle p. 55
40. *Jardín en flor*, hacia 1866. Museo de Orsay, París.



41.

LILAS AL SOL

1873.
Óleo sobre tela. 50 x 65 cm.
Firmado y fechado, abajo a la izquierda:
Claude Monet 73.
Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.
Inventario: No. 3311 W., I, 204.

En 1899, el coleccionista de arte Sergei Shchukin le compró *Lilas al sol* a Paul Durand-Ruel en París. Sería el primer cuadro de Monet en entrar a Rusia. En él se alcanzan a ver dos figuras femeninas bajo los arbustos llenos de flores de color entre lila y rosado, iluminados por el sol. Sin embargo, las mujeres no son el eje del cuadro; más bien lo es la captación fluctuante de los reflejos de luz en el prado, en los vestidos de las mujeres, en las sombrillas abiertas y en los arbustos en flor.

El estilo es amplio y libre; el trazo se basa en pequeños y rápidos toques del pincel con poca pintura, casi sin la textura ni el grosor propios del *impasto*. Algunas zonas del fondo están entre sombras, pero incluso en esta oscuridad domina la luz y no hay color negro; los colores son simplemente más oscuros, mientra que bajo el sol aparecen más desteñidos. Ya se pone en evidencia, desde este momento, el principio impresionista del brillo de los colores con la luz del sol, fundamental en la obra del artista en su posterior trabajo. Monet no suele barnizar sus cuadros y apenas usa una capa de laca opaca, pues su pintura es básicamente un estudio de la luz y del color. Ésta es la esencia de su arte y fue consistente con su propósito, hasta perfeccionarlo a lo largo de su vida. El Museo de Orsay tiene una versión de este cuadro, del mismo tamaño y dimensión, conocido como *Lilas en un día gris* (W., I, 203), y que se presume Monet lo pintó en Argenteuil, al igual que *Lilas al sol.*

A pesar de que 1873 fue la fecha que Monet, proveyó, Wildenstein sostiene que el cuadro de Moscú fue pintado en la primavera de 1872. En Moscú también hay una versión anterior llamada *El jardín* (W., I, 202), hecha en 1872.

La reiteración del mismo motivo anunciará las series dedicadas a un solo tema.

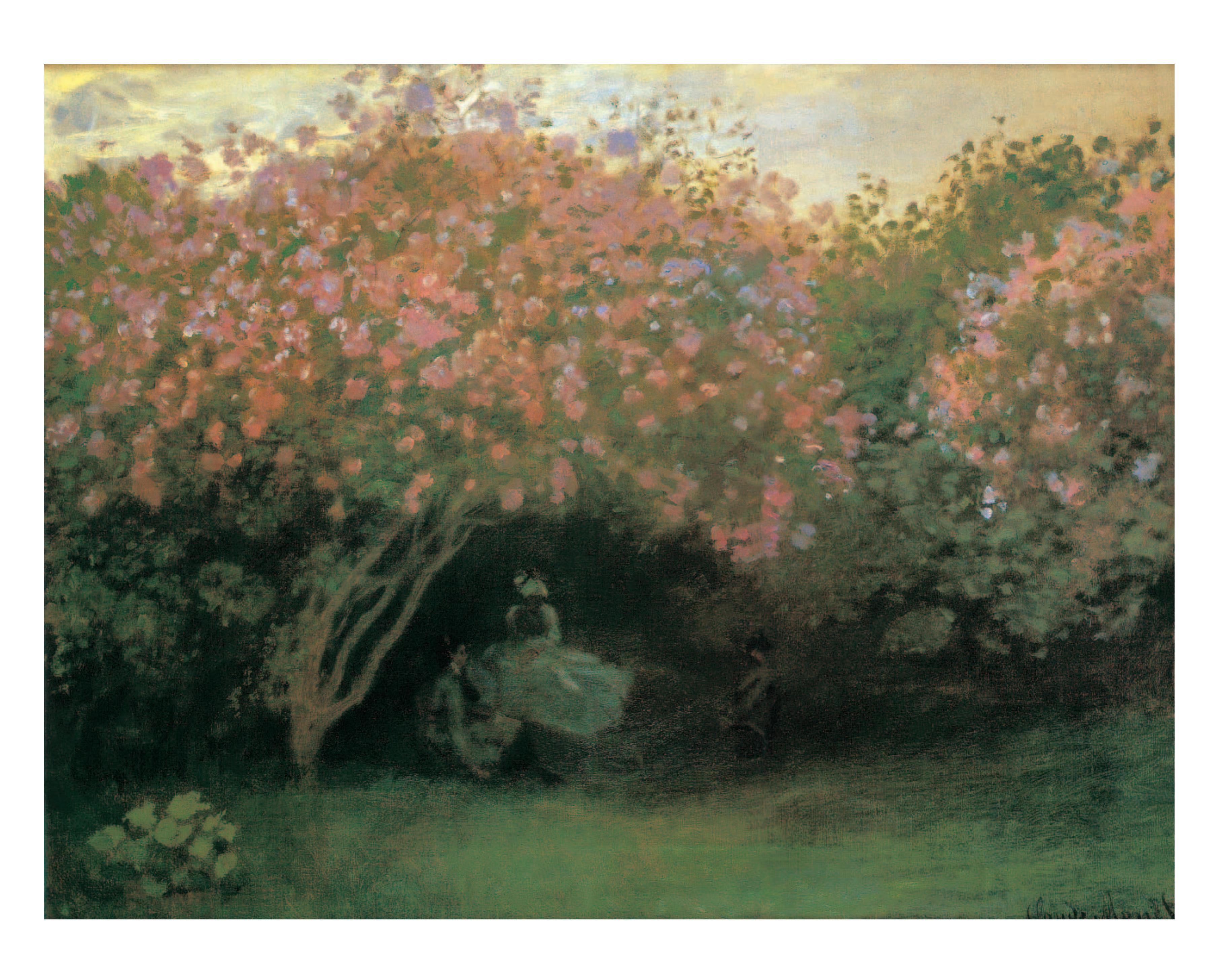
Procedencia: 1873, comprado a C. Monet por P. Durand-Ruel; alrededor de 1877, vendido por P. Durand-Ruel; 1891, Galería P. Durand-Ruel, París; 1899, Colección S. Shchukin, Moscú; 1918, First Museum of Modern Western Painting, Moscú; 1928, Museum of Modern Western Art, Moscú; después de 1948, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.

Exposiciones: 1874, París; 1939, Moscú (Cat., p. 47); 1955, Moscú (Cat., p. 47); 1960, Moscú (Cat., p. 28); 1975, Moscú (Cat. No. 12).





42. *Mujer leyendo o La lectora*, 1872.



43. *Lilas en un día gris*, 1872-1873. Óleo sobre tela, 50 x 65.5 cm. Museo de Orsay, París.



BOULEVARD DES CAPUCINES

1873.
Óleo sobre tela. 61 x 80 cm.
Firmado y fechado, abajo en el centro: Claude Monet 73.
Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.
Inventario: No 3397. W., I, 292.

Entre los muchos paisajes urbanos que produjeron los impresionistas, *Boulevard des Capucines* no tiene rival en su importancia dentro de la historia del paisajismo francés del siglo XIX.

Este cuadro de modesto tamaño provocó una tormenta de insultos cuando apareció en la primera exposición de los impresionistas, en 1874. (O. Reuterswärd y Ch. Sterling sostenían que tal cuadro, en efecto, se exhibió ahí, lo cual resulta justificable. Sin embargo, J. Rewald cree que hay otra versión del cuadro, hoy en la Galería William Rockhill Nelson y que se expuso en el Museo Akins de Bellas Artes, en Kansas [W., I, 293]). El cuadro representa un tramo de la calle vista desde arriba. Se ve el flujo incesante de carruajes que van de un lado a otro, en medio de una multitud de peatones variopinta y animada. Se ha dicho que este cuadro muestra esta vía durante el carnaval. La escena está saturada de luz. En la sombra, los tonos son especialmente profundos, como el rojo y el azul de los vestidos de los transeúntes. Aquí Monet abandonó el detalle por la pincelada libre de toques mínimos, para obtener como resultado una escena velada por la neblina. Para transmitir la idea de movimiento, esta técnica también resulta especialmente útil: se siente la vibración del cuadro en los carruajes en marcha, en los transeúntes que van de prisa, en las ramas de los árboles que se mecen al viento, en las nubes que flotan en el cielo y en los rayos de luz solar que destellan sobre las fachadas de las casas y que, a su vez, reflejan la luz en rayos directos.

Los toquecitos de color no modelan la forma ni realzan la textura de los objetos; justo por esta razón el artista pudo expresar toda la escena en un solo plano –la superficie del lienzo– sin destruir la sensación total.



44. *Boulevard des Capucines*. Galería William Rockhill Nelson y Museo Atkins de Bellas Artes, Kansas City, Missouri, Estados Unidos.

Tal como la mayoría de las obras del Impresionismo, Monet pintó el *Boulevard des Capucines* al aire libre. El efecto global de este cuadro se halla determinado en gran medida por su composición. El espacio está diseñado de tal modo que hay movimiento en todas las direcciones: a lo largo de la vía hasta que se desvanece en el fondo, de lado a lado horizontalmente y en el primer y segundo planos.

Procedencia: 1883, J.-B. Colección Faure, París; 1907, Colección P. Durand-Ruel, París: Colección I. Morozov, Moscú (adquirido de Durand-Ruel en 1907); 1918, Second Museum of New Western Painting, Moscú; 1928 Museum of Modern Western Art, Moscú; después de 1948, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.

Exposiciones: 1874, París (Cat. No 97); 1889, París (Cat. No. 19); 1906, Berlín, Stuttgart (Cat No. 25); 1907, Mannheim (Cat. No. 582); 1939, Moscú (Cat., p. 47); 1955, Moscú (Cat., p. 47); 1960, Moscú (Cat., p. 28); 1974, Leningrado (Cat. No 20); 1974-1975, Moscú (Cat. No. 11).



Si seguimos en todas esas direcciones, más allá de los bordes del lienzo, el espacio del paisaje parece fundirse con la realidad circundante. Al mismo tiempo, el pintor nos brinda su punto de vista a través de las figuras masculinas que están viendo la escena desde abajo. La mirada de estos hombres simplemente resbala sobre toda la vía y sin fijarse en nada en particular. Este paisaje se puede apreciar mejor si nos ubicamos a una cierta distancia, como quien ve una película. Una versión anterior a este cuadro (en la colección de M. Field en Nueva York, hasta 1972 y ahora en poder de la Galería William Rockhill Nelson y el Museo Atkins de Bellas Artes, Kansas City), era de formato vertical, tenía más movimiento en el fondo y destacaba más la vía misma, contrario a la versión ya explicada, en donde el movimiento se presenta en todas las direcciones. Sin embargo, aquí se restringe el concepto de profundidad. En este cuadro, Monet fue a contracorriente de los principios tradicionales paisajistas, al crear la ilusión de que el movimiento en la profundidad tiende a detenerse. Esto se convertirá de ahí en adelante en un aspecto característico de la posterior obra de Monet, en particular en la serie de la catedral de Ruán.

El artista tuvo sus buenas razones para escoger el Boulevard des Capucines como tema para su paisaje urbano: en primer lugar, queda en la mitad de París y es la quintaesencia de la vida parisiense. Monet logró recrear el ritmo urbano palpitante y captar la poesía de esta antigua ciudad gris plateada. Quizá por ello este cuadro sigue emocionando a los espectadores.



46. *La calle Montorgueil en París. Fiesta del 30 de junio de 1878,* 1878.
Museo de Orsay, París.

47. *La calle Saint-Denis. Fiesta del 30 de junio de 1878,* 1878.
Museo de Bellas Artes y de la Cerámica, Ruán, Francia.





RINCÓN DE JARDÍN EN MONTGERON

1876-1877.
Óleo sobre tela. 173 x 192 cm.
Firmado, abajo a la derecha: C. M.
El Ermitage, San Petersburgo.
Inventario: No. 9152 (pendiente de inventariar: No. 6562). W., I, 418.



49. *Pavos (Castillo de Rottembourg, Montgeron)*, 1877.
Museo de Orsay, París.

A mediados de 1870 los impresionistas empezaron a interesarse por la pintura decorativa, entonces en decadencia por estar bajo el control exclusivo de los artistas académicos, quienes se rehusaban a introducir novedades. Además, a los jóvenes vanguardistas les estaba negado el acceso a los grandes proyectos estatales, y debían conseguir trabajos privados por encargo. Ello se dificultaba por la mala reputación que tenían, lo que generaba desconfianza en su trabajo. En 1877 Renoir publicó un artículo en la revista *L'Impressionniste*, en donde defiende la necesidad de generalizar un nuevo tipo de pintura mural moderna. Al mismo tiempo, Monet exhibía en la tercera exposición impresionista unos cuadros, entre los cuales se encontraba un enorme lienzo, que había pintado por encargo a su mecenas y amigo Ernest Hoschedé, en el otoño de 1876 en Montgeron. Otro de los cuadros presentes en esta exposición fue *Pavos* (Museo de Orsay, París; W., I, 416), fechado en 1877 por el pintor mismo. En consecuencia, podemos afirmar que otros dos lienzos, el *Rincón de jardín en Montgeron* y su par, *Estanque en Montgeron*, fueron pintados entre 1876 y 1877 y concebidos como una serie, que incluía *La caza* (W, I, 433), como se confirmaría después por las dimensiones similares de todos estos lienzos.

No está claro si el *Rincón de jardín en Montgeron* hizo parte de la tercera exposición impresionista de 1877, ya que el catálogo respectivo no especifica sus dimensiones; sin embargo, aparece un cuadro con el título de *Rincón de un estanque con dalias*, que George Rivière describió en *L'Impressionniste* como la mejor pieza de Monet en esta exposición. Suponemos que se refería al presente cuadro, aunque no se puede descartar la posibilidad de que se estuviera refiriendo al estudio del mismo, *Rosal en el jardín en Montgeron* (W., I, 417). Monet hizo un primer cuadro decorativo en el apogeo del Impresionismo y diseñó su ambicioso proyecto, bastante inusual para su tiempo, de decorar una casa de campo con un cuadro que armonizara con su respectivo jardín, para una visión de total equilibrio. Al recrear la fresca belleza y exuberancia de la naturaleza, el artista no recurrió en absoluto a técnicas del ilusionismo.

Los preciosos arbustos otoñales en flor parecen sostener el primer plano, y el grupo de árboles a la derecha parece encerrar el estanque, impidiendo todo movimiento en la profundidad y, por lo tanto, confinando el espacio a los límites del lienzo. Este recurso destruye la perspectiva pero, en cambio, ofrece un derroche de color con sus pequeñas pinceladas. En 1878, Hoschedé entró en bancarrota y tuvo que vender en subasta pública sus cuadros, en el Hotel Drouot. A la postre quitaron este cuadro, como otros similares de carácter decorativo, del lugar donde se suponía debería ir, que armonizaban con el entorno. *Rincón de jardín en Montgeron* es probablemente uno de los cuatro cuadros de Monet sin título que entró en venta a precios muy bajos.

Procedencia: Colección E. Hoschedé, Montgeron; 1878, Colección J.-B. Faure, París (vendido en 50 francos en la venta de E. Hoschedé en el Hotel Drouot en junio 5 y 6, 1878, era evidentemente uno de los cuatro cuadros sin título en el catálogo de ventas, pero registrado en los anales de las subastas como "lote 15"); 1907, Colección P. Durand-Ruel, París; 1907, Colección I. Morozov, Moscú (vendido por 40.000 francos en mayo 14, 1907); 1918 Second Museum of Modern Western Painting, Moscú; luego 1948, del Ermitage, Leningrado.

Exposiciones: 1877, París (?); 1906, París (Cat. No. 11); 1906, Berlín, Stuttgart (Cat. No. 26); 1939, Moscú (Cat., p. 47); 1974, Leningrado (Cat. No. 21); 1974- 1975, Moscú (Cat. No. 13); 1980, París (Cat. No. 62).



51.

ESTANQUE EN MONTGERON



50. Boceto del cuadro *Rincón de estanque en Montgeron*.

1876-1877.
Título original: *Orilla de río.*
Óleo sobre tela. 172 x 193 cm.
Firmado, abajo a la derecha: Cl. M.
El Ermitage, San Petersburgo.
Inventario: No. 6562 (pendiente de inventario No. 9152). W., I, 420.

En 1907, Ivan Morozov compró un enorme lienzo enrollado al marchante Ambroise Vollard, por el que sólo pagó 10.000 francos, pues estaba muy sucio y el barniz se había estropeado. Morozov lo hizo restaurar en París y lo llamó *Orilla de río*, de acuerdo con el nombre que figuraba en el recibo que le entregó Vollard. Sus dimensiones coinciden casi con las del *Rincón de jardín en Montgeron*, parte de los paneles decorativos de Monet hechos entre 1876 y 1877. Sea *Estanque en Montgeron* o un estudio del mismo, uno de los dos apareció en la tercera exposición impresionista entre los once cuadros de Monet de la colección de Ernest Hoschedé, tal vez bajo el título de *El mar en Montgeron.* Todavía hoy es difícil de aclarar, pero la siguiente descripción, hecha por G. Rivière en su reseña de la exposición de 1877, sin duda corresponde a *Estanque en Montgeron*, sea que se refiera al presente cuadro, del Ermitage, o a un estudio del mismo, *Rincón de un estanque en Montgeron* (W, I, 419): "...el borde del estanque es de aguas azul oscuro, en donde se reflejan enormes árboles". Esta descripción sienta bases para cambiar el título que le dio Vollard. Se explican las peculiaridades del tratamiento de la textura, así como el efecto decorativo que buscaba Monet. Este tipo de pincelada, aplicada con trazos audaces y anchos, no era del todo característico de Monet. El cuadro está hecho de chorros de amarillos, verdes y azules, aunque los colores no son caóticos. Aplicados en parches escalonados y en zigzag, dan la sensación de una masa ondulante imbuida de vida. La superficie del estanque obra como espejo, que el artista usa para yuxtaponer la escena pintada con su reflejo invertido.

Gracias a esta disposición simétrica, por ejemplo en los troncos de los árboles, que parecen extenderse en el agua, enfatiza el carácter bidimensional del cuadro y, con sus líneas verticales, proporciona estabilidad a la superficie temblorosa del estanque. Se presume que el *Estanque en Montgeron* figuró en las ventas de la colección Hoschedé en 1878, como una de las cuatro obras sin título de Monet, no catalogadas y vendidas al precio nominal. Esta teoría se basa en las siguientes consideraciones: en 1968, M. Bodelsen publicó en *The Burlington Magazine* la relación de las ventas de Hoschedé en 1878, descubiertas en los archivos y en donde estaban listadas varias obras de Monet. Relacionadas como "ítem 6, 7, 15 y 16", se encontraban las obras sin título de Monet, no incluidas en el catálogo de ventas. Dos de ellas las compró G. Petit por 75 y 38 francos, otra la compró J.-B. Faure, por 50 francos, y la última la compró De Bellio, por 35 francos. Creemos que el lienzo que compró J.-B. Faure es justamente *Estanque en Montgeron*, ahora en el Ermitage. Este cuadro, igualmente, apareció enrollado en el Hotel Drouot como las otras tres pinturas. Al no haber sido examinado con anterioridad y por no estar incluido en el catálogo, se vendió por un precio mucho más bajo que las otras obras de Monet.

Procedencia: Colección E. Hoschedé, Montgeron (encargado para el castillo de Rottembourg); 1878, Colección A. Vollard, París; 1907, I. Colección Morozov, Moscú; 1918, Second Museum of Modern Western Painting, Moscú; 1928, Museum of Modern Western Art, Moscú; luego de 1931, Ermitage, Leningrado.

Exposiciones: 1877, París (Cat. No. 91?); 1974, Leningrado (Cat. No. 22); 1974-1975, Moscú (Cat. No. 14); 1979 Kyoto, Tokio, Kamakura (Cat. No. 8).



52.

LAS ROCAS EN BELLE-ILE

1886.
Óleo sobre tela. 65 x 81cm.
Claude Monet 86.
Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.
Inventario: No. 3310. W., II, 1084.

Los temas marinos un lugar prominente en la obra de Monet. Probablemente el amor del artista por el mar nació cuando vivía en Le Havre, donde aprendió los rudimentos de su arte bajo la instrucción de Eugène Boudin. Monet pintó paisajes marinos toda su vida, pero los mejores son aquellos que produjo en la década de 1880, en Belle-Ile y en Etretat. En septiembre y octubre de 1886, el artista trabajó en la pintoresca Belle-Ile, donde con toda probabilidad pintó el presente cuadro.

La melancolía del sitio proporcionó la atmósfera estricta; los colores son parches duros y severos de blanco, azul, verde y marrón violado, y están aplicados en brochazos de diferentes formas y tamaños, enérgicos, casi en *impasto.* Este dinamismo evoca un sentido de movimiento inquieto, con los elementos en continua labor y el mar siempre cambiante. El mar voluble es la clave del cuadro. Todo lo demás –el usual interés del artista por el intrincado reflejo de la luz solar, los efectos de la luz en el color, etc.– es insignificante. Monet estaba completamente cautivado por el romance tormentoso entre el mar y las rocas.

Monet pintó este paisaje una y otra vez, de modo que se encuentran variaciones al mismo tema en varias colecciones en diferentes partes del munto. El mismo año, 1886, Monet retrató el mar en Belle-Ile en tres cuadros más, dos de los cuales están en el Museo de Orsay en París (W., II, 1100, 1116) y otro en la colección privada de Copenahge (W., II, 1086). Además de esta última, muy cercana al presente paisaje marino, hay lienzos que representan *Las rocas en Belle-Ile* (W., II, 1085, 1087- 1089). D. Wildenstein llama a los cuadros de Moscú *Pirámides en Porte-Coton. Mar picado.*

Procedencia: 1887, Colección G. Petit, París; 1889 P. Colección Aubry, París; 1897, Colección P. Durand-Ruel, París; 1898, Colección S. Shchukin, Moscú; 1918, First Museum of Modern Western Painting, Moscú; 1928, Museum of Modern Western Art, Moscú; después de 1948, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.

Exposiciones: 1939, Moscú (Cat., p. 47); 1955, Moscú (Cat., p. 47); 1960, Moscú (Cat., p. 28); 1974-1975, Moscú (Cat. No. 15).





53. *Las rocas en Belle-Ile*, fotografía.

54. *Las rocas en Belle-Ile*, 1886.
Museo de Orsay, París.

55. *La roca puntiaguda de Porte-Coton*, Venta en Sotheby, Londres,
29 de noviembre de 1972.

56.

LAS ROCAS EN ETRETAT

1886.
Óleo sobre tela. 66 x 81 cm.
Firmado y fechado, abajo a la izquierda:
Claude Monet 86.
Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.
Inventario: No. 3308 W., II, 1046.

Como muchos artistas de su tiempo y de épocas anteriores, Monet visitaba con regularidad la costa de Normandía, donde trabajaba intensamente. Allí mismo Delacroix y Courbet pintaron varias escenas marinas. Entre 1883 y 1886 Monet frecuentó Etretat, donde realizó algunos de sus paisajes marinos. El motivo recurrente de todos ellos era una roca protuberante, erosionada por los acantilados, que sobresalía del mar, como se aprecia en el presente cuadro. Es la roca d'Amont, cerca de la casa Payen. El 19 de noviembre de 1885 Monet le escribió a A. Hoschedé: "...al fin hice la salida de los botes, cerca de la casa Payen" (W., II, 629).

La gama de colores de este cuadro es totalmente distinta de la que usó en el paisaje marino que pintó en Belle-Ile, pues en el presente cuadro predomina una tonalidad amarillo dorado, mientras que el azul verdoso de los botes proporciona relaciones espaciales más claras, al imprimirle acentos al color. Se conocen panoramas anteriores de Etretat, como el *Mar picado en Etretat*, hoy en el Museo de Orsay, que se presume fue pintado en 1868-1869 (W., I, 127). El mismo museo tiene otro panorama del mismo lugar, de Monet, pintado una década después, en 1883 (W., II, 828).

En una carta a Durand-Ruel, escrita el 16 de septiembre de 1885, Monet insinúa que el cantante J.-B. Faure lo había invitado a una estadía en Etretat. Es muy probable que Monet haya aceptado este tipo de invitaciones en más de una ocasión y que este cuadro lo hubiera hecho en una de sus visitas a Etretat.

Muy parecido a esta marina es el cuadro *Barcas pesqueras que se alejan del puerto* (W., II, 1047), pintado en el mismo lugar pero a una hora distinta y bajo diferentes condiciones climáticas. Wildenstein lo llama *Barcas pesqueras que se alejan de Etretat*, del cual existe un dibujo en el Museo Marmottan (No. 5131, fo 26 verso).

Procedencia: 1877, Boussod, Valadon et Cie, colección, París; 1889, Colección Bugle, París; 1891, Colección P. Durand-Ruel, París; 1893 Colección Guy de Chollet, París; 1893, Colección P. Durand-Ruel, París; 1898, Colección S. Shchukin, Moscú; 1918, First Museum of Modern Western Painting, Moscú; 1928, Museum of Modern Western Art, Moscú; luego 1948, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.

Exposiciones: 1939, Moscú (Cat., p. 47); 1955, Moscú (Cat., p. 47); 1960, Moscú (Cat., p. 28); 1966-1967, Tokio, Kyoto (Cat. No. 51); 1972, Otterlo (Cat. No. 38); 1974-1975, Moscú (Cat. No.1 6).


Claude Monet 86



57. *Atardecer en Etretat*, 1883.

58. *Lluvia en Etretat*, 1885-1886.

59. *La roca puntiaguda a través de la Porte d'Aval*, 1885-1886.

60.

ALMIAR EN GIVERNY

1886.
Título original: *Un almiar*.
Óleo sobre tela. 61 x 81 cm.
Firmado y fechado: abajo a la derecha
Claude Monet. 86.
El Ermitage, San Petersburgo.
Inventario: No. 6563. W., II. 1073.

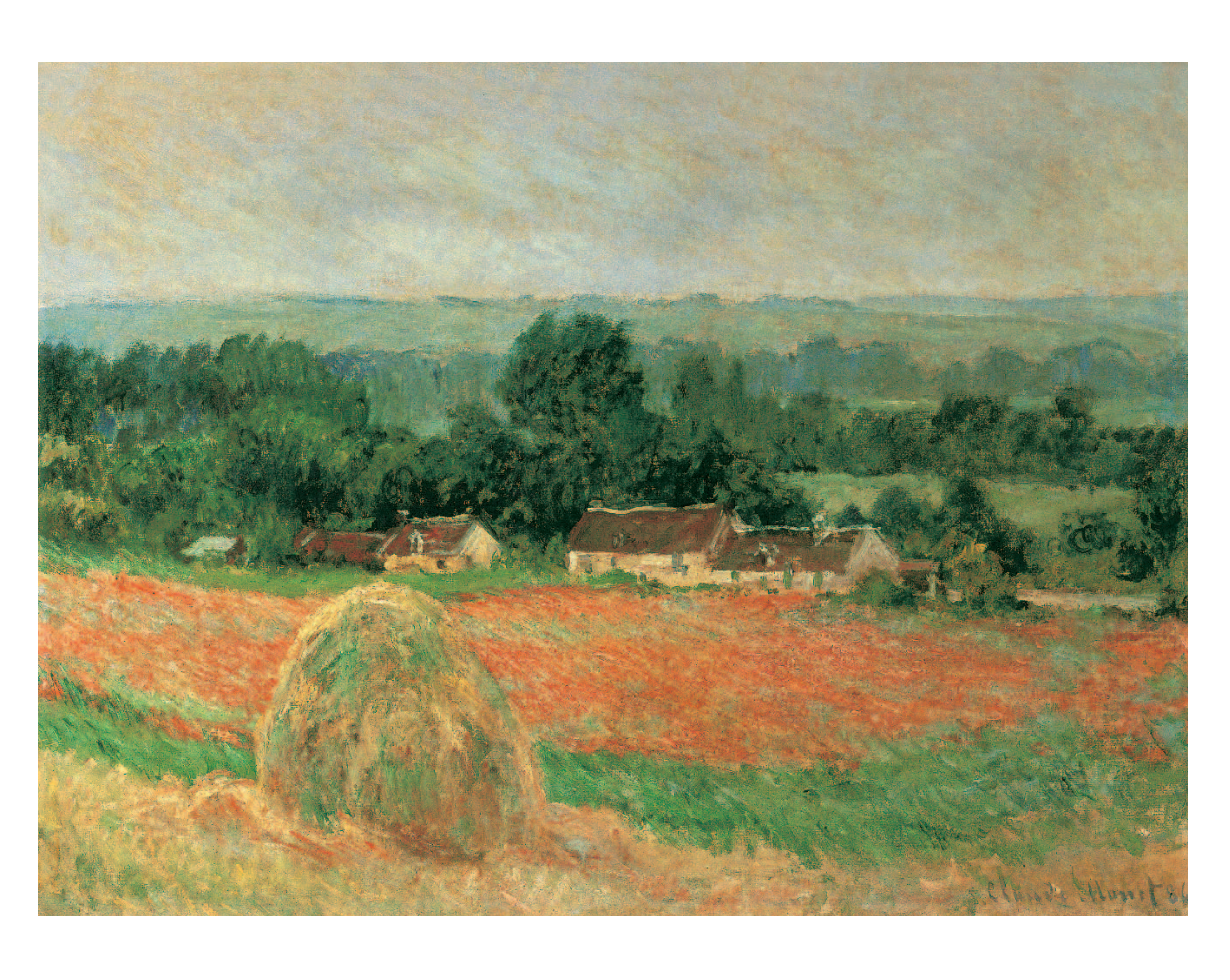
Se asocia el periodo posterior de Monet con Giverny, pueblo en donde se estableció el artista en 1883. En esta etapa, en vez del estilo libre y espontáneo, Monet exploró un método más analítico, con el que examinaba minuciosamente los temas en varios cuadros hasta constituir series. Los efectos de la luz sobre los objetos se tornan puntos de partida en la búsqueda de la armonía del color y de una infinita diversidad, que podríamos asociar con delicadas variaciones musicales.

Durante el periodo de transición de la década de 1880 aparecieron dos tendencias en los paisajes de Monet: por un lado, el artista se interesó en panoramas dramáticos, con los cuatro elementos de la naturaleza en acción; por otro, se inclinaba por la serenidad del campo silencioso, adonde regresaba luego de sus largos viajes por el norte y el sur de Francia. Los campos y praderas de Giverny fueron esporádicos protagonistas de sus lienzos, y cobraban vida gracias a grupos de casitas de campo, como en el presente cuadro de 1886, pintado poco después de su regreso de Holanda, donde había pintado *Campo de tulipanes en Holanda* (W., II, 1067). La pacífica atmósfera contemplativa, tan característica de las obras hechas en Giverny, se logra aquí gracias a una composición basada en zonas de color contrastantes, alternadas en hileras paralelas a lo largo del formato horizontal. En consonancia con el ritmo tranquilo de estas líneas horizontales están las cabañas del pueblo, que desempeñan un papel destacado en el diseño del conjunto, tanto que hacen un poco desatinado el título de la obra, *Un almiar*.

Pocos años después, el artista pintó una serie de *Almiares*, pero aquí los almiares no sobresalían en el espacio pictórico; no los enmarcaba el derroche de color propio de sus posteriores series. Aunque en estos cuadros la luz del día emana numerosas gradaciones luminosas, su tonalidad primaria se acerca a la franja amarilla del prado y el pajar se funde con la superficie rojo y verde brillante del campo. El pico del almiar interrumpe con suavidad la línea horizontal. Hay aspectos pasajeros que contribuyen a la construcción del espacio: hacia la mitad del terreno, con las cabañas apenas visibles tras la espesura de la vegetación, se representa el espacio con gran claridad de formas, mientras que el fondo, trabajado con ligeras capas de pintura opaca, los objetos pierden la coherencia estructural, y las tonalidades apenas insinúan los objetos representados: trigo amarillo, prado verde y flores rojas.

Procendencia: 1905, Colección S. Shchukin, Moscú; 1918, First Museum of Modern Western Painting, Moscú; 1928, Museum of Modern Western Art, Moscú; después de 1930, Ermitage, Leningrado.

Exposiciones: 1955, Moscú (Cat., p. 47); 1956, Leningrado (Cat., p. 41); 1960, Moscú (Cat., p. 28); 1972, Otterlo (Cat. No. 37); 1974 Leningrado (Cat. No. 23); 1974-1975, Moscú (Cat. No. 18); 1981, México (Cat. No.n 23).


Claude Monet 86

61.

CAMPOS EN GIVERNY

1888.
Óleo sobre tela. 92 x 80 cm.
Firmado y fechado, abajo a la izquierda:
Claude Monet 88.
El Ermitage, San Petersburgo.
Inventario: No. 7721. W., III, 1202.

El cuadro *Campos en Giverny* pertenece a un grupo de cuadros que el artista pintó en los veranos de 1887 y 1888. A pesar de que estos cuadros son parecidos entre sí en cuanto a su composición y sólo difieren en pequeños detalles, éstos no se consideran como parte de una serie y se los ha considerado como obras independientes (*Paseo en día gris*, W., III, 1203; *Paisaje con figuras, Giverny*, colección privada, Estados Unidos, W., III 1204).

La versión que está en el Ermitage es distinta de sus pares en que aquella es extremamente concisa en el diseño pictórico. La simplicidad de la composición enfatiza en la incesante vibración del aire y en el juego de luces, que compensa el inexplicable espacio vacío de la pradera, al punto que el espectador ya no lo siente como tal. La luz, fragmentada en pequeños toques del pincel en tonos contrastantes, pareciera vibrar a lo largo del lienzo, como si una brasa suave emitiera ondas de calor. Como en casi la mayoría de las obras de Monet de su periodo tardío, el cielo es el primer elemento cromático del paisaje. Sus tonalidades opalinas resaltan los colores resplandecientes de la pradera y delinean los álamos, pintados en verde y azul, luego de haber creado un exquisito diseño de encaje. Toda la escena está bañada de una atmósfera de paz y contemplación, y la paleta del artista alcanza aquí una completa madurez expresiva.

Procendencia: 1889, Colección P. Durand-Ruel (comprada de C. Monet en junio de 1889), París; 1892, Colección D. Cochin, París; 1897, Colección P. Durand-Ruel, París; 1899 Colección S. Shchukin, Moscú; 1918, First Museum of Modern Western Painting, Moscú; 1928, Museum of Modern Western Art, Moscú; después de 1934, Ermitage, Leningrado.

Exposiciones: 1956, Leningrado (Cat., p. 41); 1960, Moscú (Cat., p. 28); 1974, Leningrado (Cat. No. 25); 1978, Le Havre (sin catálogo).





62. *Paisaje con figuras, Giverny*. Colección privada, Estados Unidos.

63. *El paseo. Mujer con sombrilla*. Galería Nacional de Arte, Washington, D.C.





64. *El Sena en Giverny con niebla*, 1897. Museo de Arte North Carolina, Raleigh, Carolina del Norte.

Página 85:
65. *El Sena al amanecer*, 1897. Colección privada, Estados Unidos.

66. *El Sena en Giverny* y *Amanecer*, 1897. Museo de Arte Hiroshima, Hiroshima.





CAMPO DE AMAPOLAS

Hacia 1887.
Óleo sobre tela. 59 x 60 cm.
Firmado abajo a la derecha: Claude Monet.
El Ermitage, San Petersburgo.
Inventario: No 9004. W., III. 1255.

El tema de los campos de amapolas siempre atrajo al artista. Antes de viajar a Holanda en 1886 y de elaborar las tonalidades de rojo de *Campo de tulipanes* (W., II, 1067), Monet ya había trabajado este tema a su manera: con frecuencia aplicaba una capa de color verde y dorado a lo largo de lo que sería la pradera, con destellos escarlata de las amapolas esparcidos por todo el campo, como podemos apreciar en *Amapolas (Paseo)* de 1873 (W., I, 274) y *Campo de amapolas en Lavacourt* de 1881 (W., I, 677). En los cuadros de amapolas posteriores a 1886 no hay preocupación por mostrar la forma exacta de las flores, sino que ellas se convierten en un caudal de tonos rojos intercalados con los verdes.

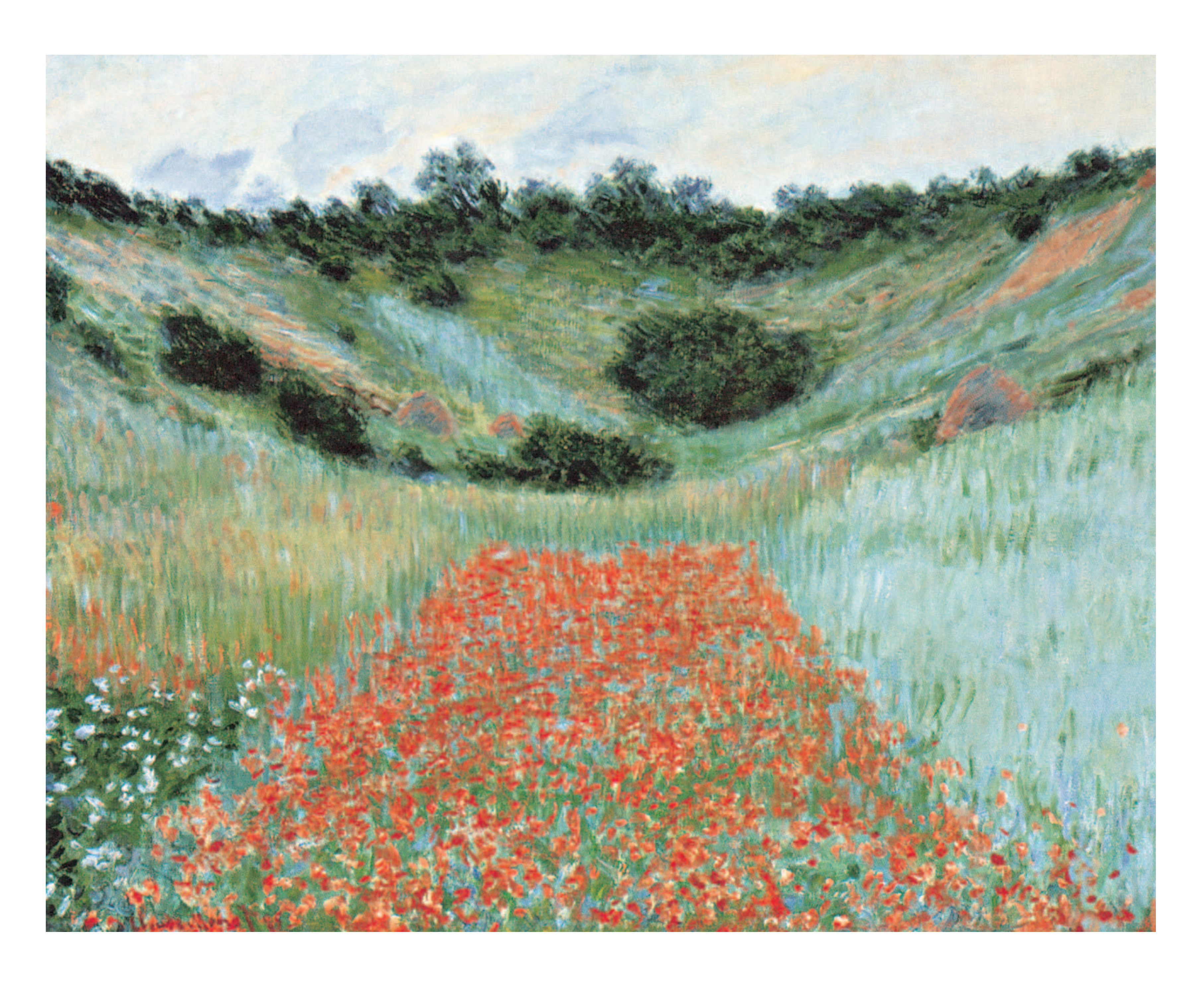
Con este método pintó el cuadro del Ermitage, aunque no existe certeza sobre la fecha en que lo hizo, si fue antes o después de su viaje a Holanda. Wildenstein sostiene que el cuadro es de 1890, asociado a una serie de cuatro paisajes dedicados al mismo tema (W., III, 1251, 1252, 1253 y 1254, de los cuales dos tienen fecha asignada por el artista, de 1890 y 1891). Sin embargo, el cuadro del Ermitage se diferencia de la serie tanto en el tema como en la forma. Los cuadros de la serie guardan en común que retratan la cuesta de una colina, a la derecha de la composición, justo atrás de los árboles. En cambio, en el presente cuadro el artista extiende la cadena de colinas en la línea horizontal del lienzo, lejos del campo de amapolas. También aparece aquí un denso bosque, inexistente en los demás cuadros de la serie. Por sus características pictóricas este cuadro guarda mayores similitudes más bien con *Alfalfa y amapolas*, fechado en 1887 por el artista (W., III, 1146), en donde se ve un panorama en la parte sur de Giverny.

Ese paisaje se asemeja al presente cuadro, sobre todo en que se representa el cielo cubierto con pequeñas nubes de bordes blancos. El trazo particular de la pincelada en este cuadro, que le da una textura gruesa hecha de varias capas de pintura, es característico también de otras obras de Monet de 1887, como *Barca* (W., III, 1154) y *Barcas en Giverny* (W., III, 1151), similitud técnica que nos permite presumir que *Campo de amapolas* fue pintado en 1887, cuando el artista también trabajaba en *Alfalfa y amapolas.*

Procedencia: Colección G. Feydeau, París; 1901, Galería Bernheim-Jeune, París (adquirido en la venta de G. Feydeau en el Hotel Drouot, 11 de febrero de 1901, lot 74); 1903, Colección M. Morozova, Moscú; 1910 Galería Tretyakov, Moscú (donación de M. Morozova); 1925, Second Museum of Modern Western Painting, Moscú; 1928, Museum of Modern Western Art, Moscú; después de 1948, Ermitage, Leningrado.

Exposiciones: 1889, París (sin catálogo); 1939, Moscú (Cat., p. 19); 1955, Moscú (Cat., p. 47); 1956, Leningrado (Cat., p. 41); 1965- 1966, Bordeaux, París (Cat. No. 67); 1966-1967, Tokio, Kyoto (Cat. No. 50); 1974, Leningrado (Cat. No. 24); 1974-1975, Moscú (Cat. No. 18).

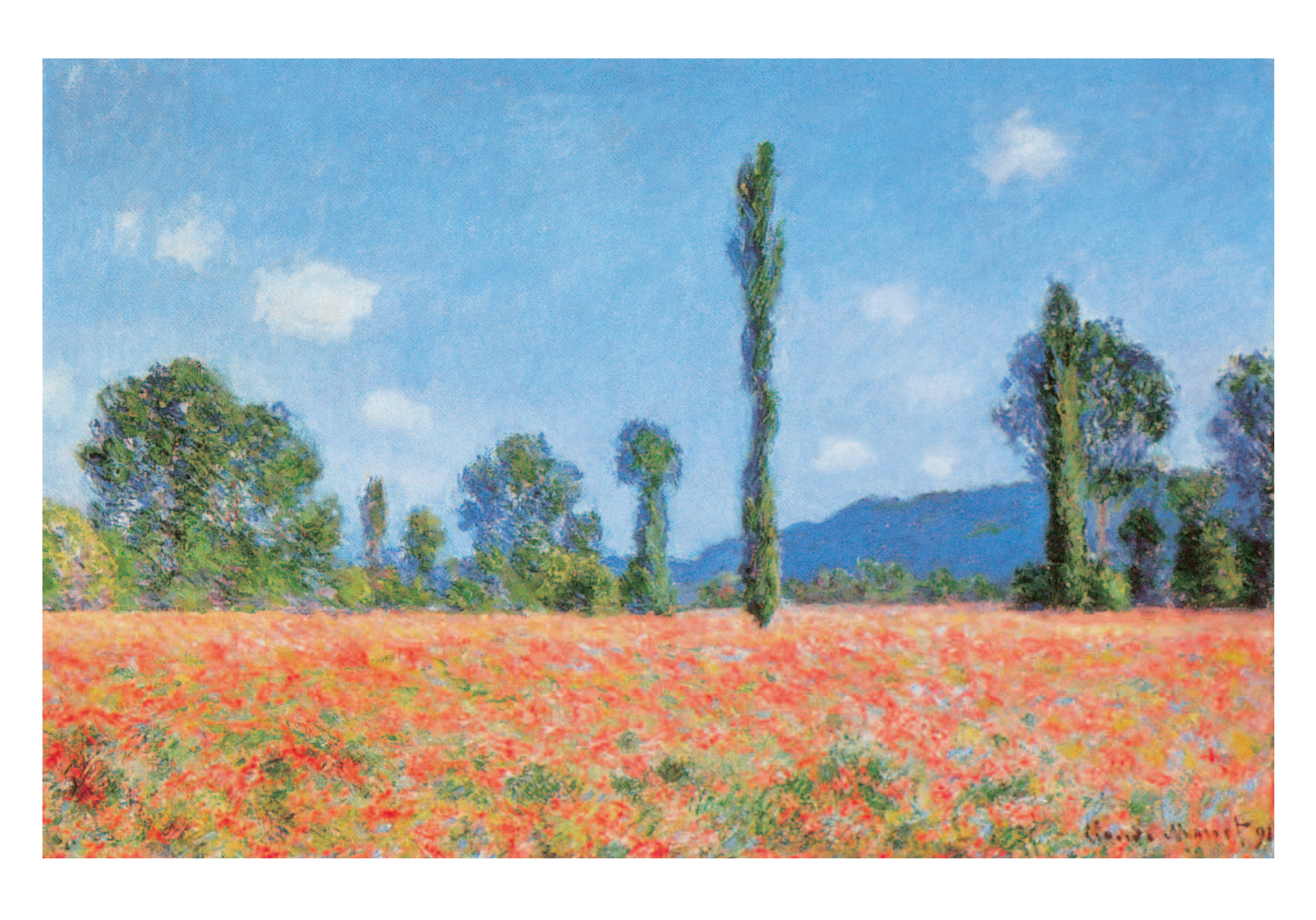




68. *Campo de amapolas cerca a Giverny*, 1885.



69. *Campo de amapolas cerca a Vétheuil*, 1879.



70. *Campo de amapolas*, 1890.



71. *Campo de amapolas en Argenteuil*, 1873.



72. *Boceto de una figura (hacia la izquierda).* Museo de Orsay, París.



73. *Boceto de una figura (hacia la derecha)* Museo de Orsay, París.

74.

ALMIAR CERCA DE GIVERNY

1889.
Óleo sobre tela. 64.5 x 81 cm.
Fimado, abajo a la izquierda
Claude Monet.
Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.
Inventario: No. 3898. W., II, 900.

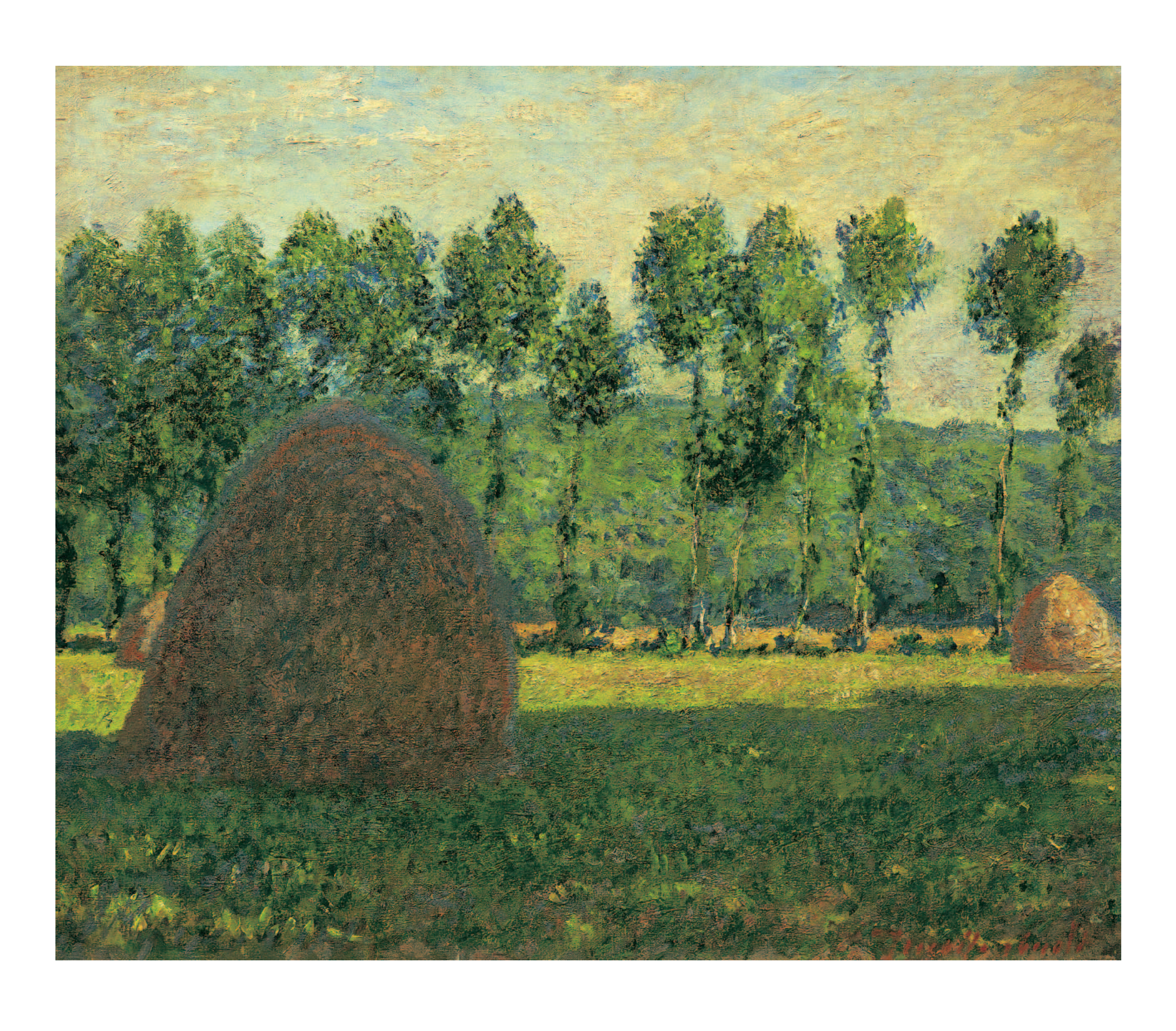
Desde 1883 en adelante, Monet trabajó con frecuencia en Giverny el tema de los almiares. El artista comenzó los primeros lienzos de esta serie probablemente hacia mediados de la década de 1880. Wildenstein data el presente cuadro con el año de 1884. Varios de los cuadros más conocidos de esta serie están ahora en Estados Unidos, en colecciones privadas o en museos (W., III, 1268; W., III, 1270, etc). El cuadro de la siguiente página no tiene fecha, pero se sabe que se expuso en la Galería Durand-Ruel en marzo de 1907, como uno de los diecisiete cuadros de Monet de la colección J.-B. Faure, y figura en el catálogo como pintado en 1889. Sin embargo, algunos investigadores datan este cuadro con otras fechas: M. Orlova sostiene que toda la serie de almiares se originó en 1891, mientras que D. Pataky es partidario de que este cuadro es de 1899. La fecha que propone Wildenstein parece ser la más precisa, ya que uno de los cuadros de la colección que está hoy día en una colección de Estados Unidos (W., II, 901), y que reitera el tema del presente cuadro, tiene fecha de 1884. Es, incluso, el mismo motivo de otro cuadro, de otra colección privada en Estados Unidos (W., II, 902). En definitiva, parece ser que el presente cuadro se pintó entre 1884 y 1889. Es notable su extraordinaria frescura y pureza del color. Los tonos dominantes son el azul y el verde profundos, del follaje de los álamos. A diferencia de otras obras de Monet de la década de 1870 –como *Lilas al sol*–, los colores de este cuadro no se desvanecen ni están blanqueados por la luz del sol, y los colores intensos son característicos del estilo del pintor durante la década de 1880.

Al mismo tiempo, el artista permaneció fiel a los principios del Impresionismo, incluso en este cuadro. Su objetivo principal era plasmar la idea de inmediatez, la expresión de la luz en cierto momento del día.

Existe una carta en los archivos del Museo Pushkin de Bellas Artes, fechada el 27 de mayo de 1907, donde Paul Durand-Ruel acusa recibo a Ivan Morozov de la factura por 50.000 francos por dos cuadros de Monet, uno de los cuales es el que estamos describiendo en estas páginas, *Almiar cerca de Giverny.*

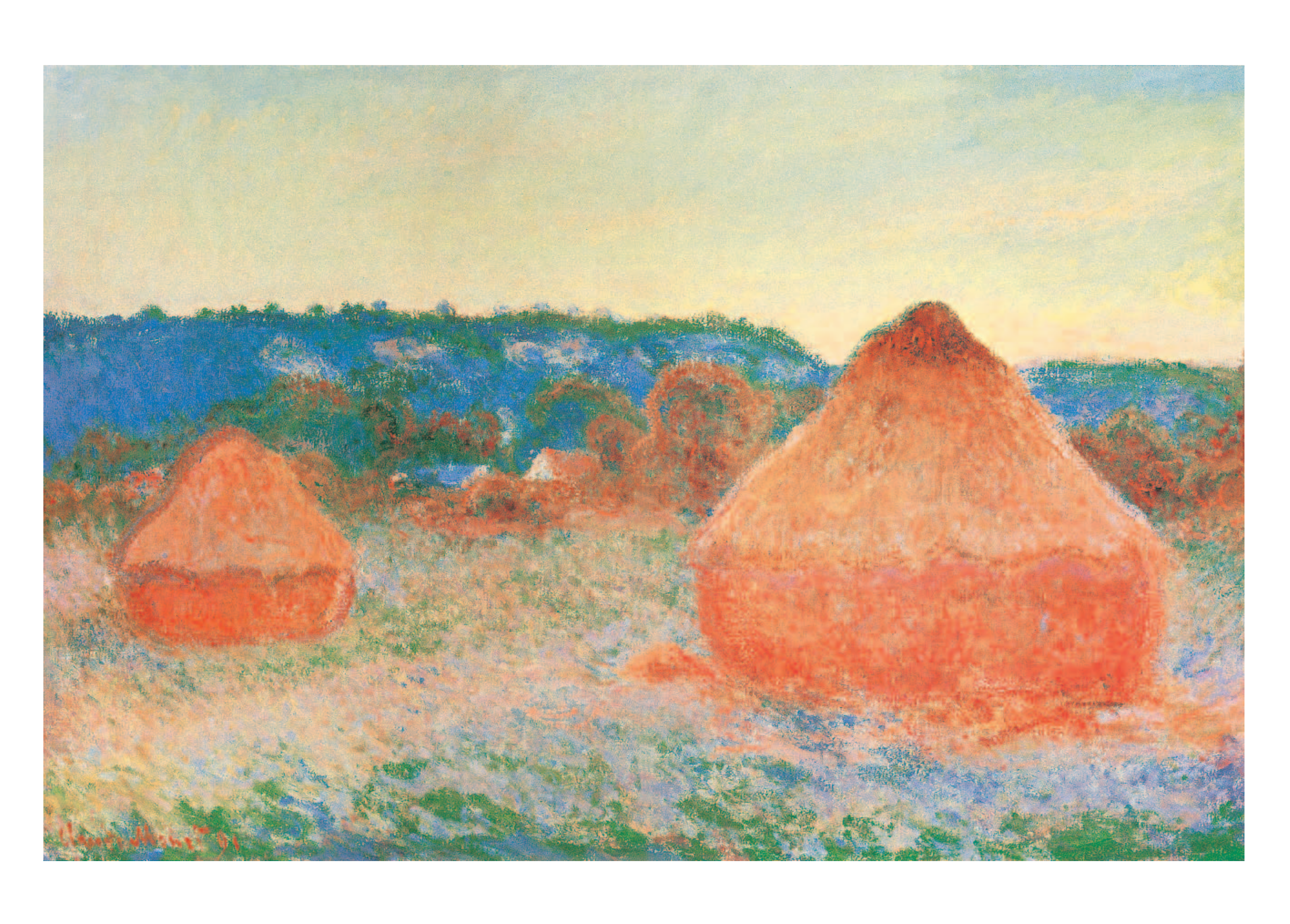
Procedencia: 1906, Colección J.-B. Faure, París; 1907, Colección P. Durand-Ruel, París (hasta el 14 de julio); 1907, Colección I. Morozov, Moscú (después del 14 de julio); 1918, Second Museum of Modern Western Painting, Moscú; 1928, Museum of Modern Western Art, Moscú; después de 1948, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.

Exposiciones: 1906, París (Cat. No. 17); 1939, Moscú (Cat. p. 48); 1955, Moscú (Cat., p. 48); 1960, Moscú (Cat. p. 29); 1972, Otterlo (Cat. No. 39); 1972, Praga (Cat. No. 26); 1974-1975, Moscú (Cat. No. 19).





75. *Almiares en Giverny, luz apagada,* 1888-1889.



76. *Almiares, final de un día otoñal*, 1891.

77.

CATEDRAL DE RUÁN AL ATARDECER

1894.
Óleo sobre tela. 100 x 65 cm.
Firmado y fechado, abajo a la izquierda: Claude Monet 94.
Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.
Inventario: No. 3312. W., III 1326.



78. *Bajo los álamos. Efecto de luz del sol*, 1887. Staatsgalerie, Stuttgart, Alemania.

A Monet le gustaba insistir sobre el mismo motivo en repetidas ocasiones. Entre 1892 y 1895 produjo una de las series más famosas, compuesta de veinte cuadros dedicados a la catedral de Ruán. Los más destacados de ellos serían dos, fechados en 1894, y que reproducimos en el presente libro. Monet llegó a Ruán en febrero de 1892 y se alojó en una casa vecina a la catedral, desde la que podía apreciar buena parte de su fachada. Este singular panorama determinó el diseño de todos los cuadros de la serie: la fachada de la catedral ocupa casi todo el lienzo, mientras que las altas torres resultan trocadas en el borde superior del cuadro.

La parte superior de la fachada está pintada en tonalidades dorada y rosada, y su parte inferior en sombras, tiene pinceladas rosadas y lila. El cielo veraniego aparece como un parche azul. Los arcos de piedra sobre los portales son casi etéreos y reconocibles sólo por sus sombras más suaves. El diseño de la ventana rosada se disuelve en la sombra azulosa y los contornos de los otros elementos del edificio han perdido toda su nitidez. De hecho, todo parece una masa vibrante y palpitante de color. La catedral está bañada por la luz cálida del atardecer. El sol ha empezado a ocultarse y sus rayos, que se reflejan de forma vertical casi en ángulo recto, hacen que la piedra fría despida destellos. Las casas que están al frente de la catedral proyectan sus largas sombras hasta alcanzar la parte baja de la fachada. Con su deseo de capturar la riqueza y variedad de los efectos de la luz en la superficie de la catedral, el artista pasaba velozmente de un lienzo al otro, a medida que la luz cambiaba con el movimiento del sol. Esta serie considerada como la culminación del método impresionista en la obra de Monet, se expuso por primera vez, completa, en 1895, el año en que se terminó. Luego de ello se exhibió con frecuencia en Francia y en otros países. En la actualidad los cuadros que componen esta serie se encuentran en diferentes museos del mundo. El Museo de Orsay en París tiene cinco de ellos. (W., III, 1319, 1321, 1346, 1355, 1360).

Procedencia: 1898, Colección P. Durand-Ruel, París; 1901, Colección S. Shchukin, Moscú; 1918, First Museum of Modern Western Painting, Moscú; 1928, Museum of Modern Western Art, Moscú; después de 1948, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.

Exposiciones: 1895, París; 1955, Moscú (Cat., p. 47); 1960, Moscú (Cat., p. 28); 1974, Leningrado (Cat. No. 26); 1974- 1975, Moscú (Cat. No. 20).




Claude Monet 94


Claude Monet 94



Página 100:
79. *Catedral de Ruán. Sinfonía rosada y gris*, 1892. Museo Nacional de Gales, Cardiff, Inglaterra.

Página 101:
80. *Portal con niebla matutina*, 1893. Museo Folkwang, Essen, Alemania.

Página 102:
81. *Catedral de Ruán, portal de la Torre de Saint-Romain (pleno sol),* 1894. Museo de Orsay, París.



82.

CATEDRAL DE RUÁN AL MEDIODÍA

1894.
Óleo sobre tela. 101 x 65 cm.
Firmado y fechado, abajo a la izquierda:
Claude Monet 94.
Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.
Inventario: No. 3313. W., III, 1350.

Este cuadro muestra la sección central del frente de la catedral y una de sus torres, cuya parte superior aparece iluminada por destellos de luz. En cambio, la parte baja de la torre se hunde en las sombras. La fachada de la catedral llena casi todo el lienzo, lo cual sugiere que el artista pintó el cuadro muy cerca de su modelo. No obstante, no hay el menor detalle de su decoración exterior gótica, no se distingue ninguna de sus partes estructurales, ni se puede sentir la textura de la piedra, ya que la atención primordial del artista se centraba en aspectos distintos. De hecho, Monet vio la fachada únicamente como una superficie plana en donde se reflejaría la luz, para plasmar con maestría cada matiz de ella.

La luz del sol viene del sur, de modo que la superficie occidental de la fachada está en parte o completamente bajo las sombras, y sólo quedan iluminados algunos detalles del relieve.

Existen cuadros en un plano más cercano que muestran la fachada occidental de la catedral de Ruán en el Museo de Orsay en París. (W., III, 1346, 1355, 1360).

Los numerosos parches de tonalidades de azul pálido, violeta y naranja dorado convierten la fachada en una especie de encaje colorido que se impregna de luz y de aire, sea bajo el sol o en la sombra. Esta imagen, profundamente poética y de suprema originalidad, es testimonio de la gran capacidad de observación del pintor y de su prolija imaginación. Monet trabajó con ahínco y pasión en esta serie y en marzo de 1893, le escribió a Paul Durand-Ruel: “Estoy trabajando con el máximo de mis habilidades, pero no me puedo imaginar haciendo nada distinto de la catedral. La obra es enorme” (W., III, 1304). Wildenstein atribuyó la obra al año de 1893, en el supuesto de que Monet fechara la serie completa como hecha en 1894.

Procedencia: 1898, Colección P. Durand-Ruel, París; 1902, Colección S. Shchukin, Moscú; 1918, First Museum of Modern Western Painting, Moscú; 1928, Museum of Modern Western Art, Moscú; después de 1948, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.

Exposiciones: 1985, París; 1955, Moscú (Cat., p. 47); 1960, Moscú (Cat., p. 29); 1974, Leningrado (Cat. No. 27); 1974-1975, Moscú (Cat. No. 21)



83.

PAISAJE INVERNAL

(Sandviken) 1895.
Óleo sobre cartón. 37 x 52.5 cm
Firmado, abajo a la derecha: Claude Monet.
The Latvian Republican Museum
of Foreign Art, Riga.
Inventario: No. 517.

A finales de enero de 1985, Monet viajó a Escandinavia. El 26 de febrero, estando en Sandviken, le escribió a su amigo Gustav Geffroy: “Por fin encontré un lugar perfecto en donde me establecí. Ya he trabajado varios días y he empezado ocho lienzos que espero, si el clima me favorece, te den una idea de Noruega y los alrededores de Christiania... Esta mañana estaba pintando bajo la nieve que caía. Si me hubieras visto todo cubierto de blanco, con la barba llena de carámbanos, habrías estallado en carcajadas” (Geffroy 1922, vol. 2, pp. 87, 88).

El paisaje invernal, que Monet pintó durante su estadía en Sandviken, registró la severidad del invierno noruego, al recrear fielmente la atmósfera de un día helado. Casas, árboles y colina aparecen envueltas en la neblina que desdibuja los contornos y suaviza la armonía de colores. La manta nívea parece irradiar luz, que crea una diversidad de tintes, reflejos y moderadas transiciones de color. Las pinceladas más oscuras de las casas rojizas y del puentecito marrón alegran los colores claros dominantes. Los árboles sólo están parcialmente cubiertos de nieve.

El cuadro es notable por el manejo de una textura variada. El sentido de las pinceladas sigue las formas de los objetos; por ello la colina con su bosque tiene pequeños toques verticales; la nieve, horizontales, y el puente, trazos curvos que connotan su inclinación.

Este mismo lugar aparece retratado en otros tres cuadros (W., III, 1397; W., III, 1398; W., III, 1399).



84. *Sandviken bajo la nieve*, Instituto de Arte de Chicago.

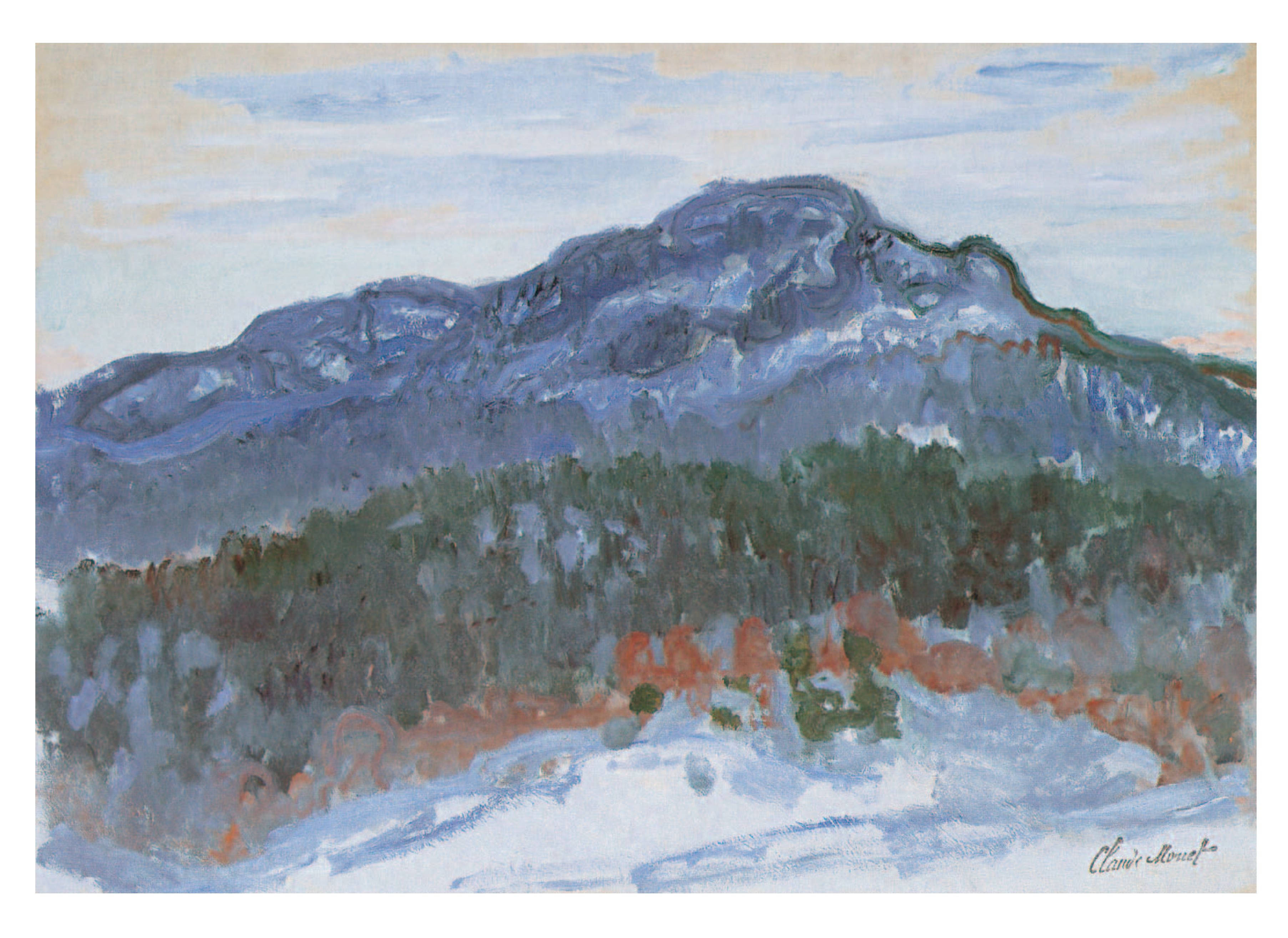
Procendencia: Colección K. Jurjanis, Riga; después de 1946, The Latvian Republican Museum of Foreign Art, Riga.

Exposiciones: 1955, Riga.





85. *Montañas Kolsaas con neblina*, 1895.



86. *Montañas Kolsaas*, 1895.



NENÚFARES BLANCOS

1899.
Óleo sobre tela. 89 x 93 cm.
Firmado y fechado, abajo a la izquierda:
Claude Monet 99.
Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.
Inventario: No. 3309.

Después de establecerse en Giverny en 1883, Monet compró un pequeño terreno que tenía agua de una desviación del río Epte. Con ella arregló la zona para tener un jardín con estanques donde crecían nenúfares de varios tonos y que cambiaban varias veces al año. Este jardín se convirtió en la creación más preciada del artista y, no es de sorprenderse, el tema del jardín en Giverny llegó a ser protagonista de la obra de Monet, especialmente desde finales de la década de 1890.

Entre los paisajes que pintó estando en Giverny, cobra especial importancia la serie *Nenúfares*, hecha entre 1898 y 1908, que consta de cuarenta y ocho panoramas. En 1909 Monet expuso toda la serie en la Galería Durand-Ruel, aunque con este trabajo no dio por terminada su labor con esta temática. De hecho, en 1915 volvió sobre el motivo de los nenúfares y pintó una serie en paneles de madera de gran tamaño, que luego formarían parte de la decoración de las paredes del Orangerie y del Museo Marmottan en París.

El presente cuadro es uno de los más recientes (1899) y de los más reconocidos en la serie. Así mismo sucede con una versión similar, que se exhibe ahora en el Museo de Orsay en París. (1899, R.F. 2004).

El cuadro de la siguiente página muestra un rincón de un jardín, con un estanque cubierto de nenúfares de color amarillo y blanco rosáceo, que reposan en enormes hojas verdes. Un puente liviano de tipo japonés forma un arco sobre el estanque, que a su vez está rodeado de la espesura del jardín. A través de la vegetación sólo se ve un pequeño espacio del azul profundo del cielo.

Las intensas pinceladas blancas, rosadas y amarillas de los lirios de agua resaltan en el fondo de verde profundo. La armonía del color fue la primera preocupación de Monet en este cuadro. Lo primordial para el artista ya no es la transitoriedad de la naturaleza, de la atmósfera y de la luz, sino la capacidad decorativa de las combinaciones del color. Hacia 1898, Marquet y Matisse –futuros fundadores del Fauvismo– empezaron a interesarse por esta misma cuestión. También merece gran atención el hecho de que Monet, aunque ya envejecido, no desistió nunca de nuevas búsquedas temáticas y técnicas. Por ejemplo, en este cuadro el artista empleó un tipo de pincelada más diversificada; sus trazos tienen ahora forma de comas, y usó la técnica del *impasto* de puntos y de líneas nítidas e ininterrumpidas, como en el diseño del puentecito que está sobre el estanque. Estos nuevos recursos le proporcionaron más riqueza y textura, más variedad y mejor definición y claridad al cuadro; era una voz nítida que anunciaba la transformación de los principios que alentaron al Impresionismo a nuevas propuestas radicalmente distintas.

Procedencia: Colección S. Shchukin; 1918, First Museum of Modern Western Painting, Moscú; 1929, Museum of Modern Western Art, Moscú; después de 1948, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.

Exposiciones: 1909, París; 1939, Moscú (Cat., p. 48); 1955, Moscú (Cat., p. 48); 1960, Moscú (Cat., p. 28); 1974-1975, Moscú (Cat. No. 22).





88. *Estanque con nenúfares*, 1897-1899.
Museo de Arte, Princeton University, Princeton, New Jersey.



89. *Nenúfares rosados*, 1897-1899.
Galería Nacional de Arte Moderno, Roma.

90.

VÉTHEUIL

1901.
Óleo sobre tela. 90 x 92 cm.
Firmado y fechado, abajo a la izquierda:
Claude Monet 1901.
Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.
Inventario: No. 3314.

Casas dispersas de colores claros y techos rojizos cubren la colina al lado de la ribera del río, y la torre de la iglesia se yergue en medio de Vétheuil, un pueblito cuyo reflejo en las aguas del río ocupa el primer plano de este lienzo. Este cuadro es un panorama desde la otra orilla del río, donde se ven las casas como una sola masa. No hay líneas distintivas de contornos ni parches contrastantes de luz, ya que todo está envuelto en una delgada niebla. La textura gruesa de la pincelada, tejida de pequeños toques, dan la apariencia de *collage*.

A partir de 1878, luego de trasladarse de Argenteuil a Vétheuil, Monet comenzó a pintar varias vistas de su nuevo lugar de residencia. La mayoría de estos panoramas los pintó entre 1878 y 1882.

En 1883 el artista dejó Vétheuil para instalarse en Giverny, pero volvía de vez en cuando para trabajar en temas que le resultaban familiares. Monet pintó algunos de los cuadros más famosos de Vétheuil durante su estadía en 1901.

El presente cuadro es también de ese año. En el Instituto de Arte de Chicago hay otros dos lienzos de panoramas de Vétheuil, también de la misma época.

Procedencia: 1902, Colección Bernheim-Jeune, París; 1902, Colección P. Durand-Ruel, París; 1902, Colección S. Shchukin, Moscú; 1918, First Museum of Modern Western Painting, Moscú; 1928, Museum of Modern Western Art, Moscú; después de 1948, Museo Pushkin de Bellas artes, Moscú.

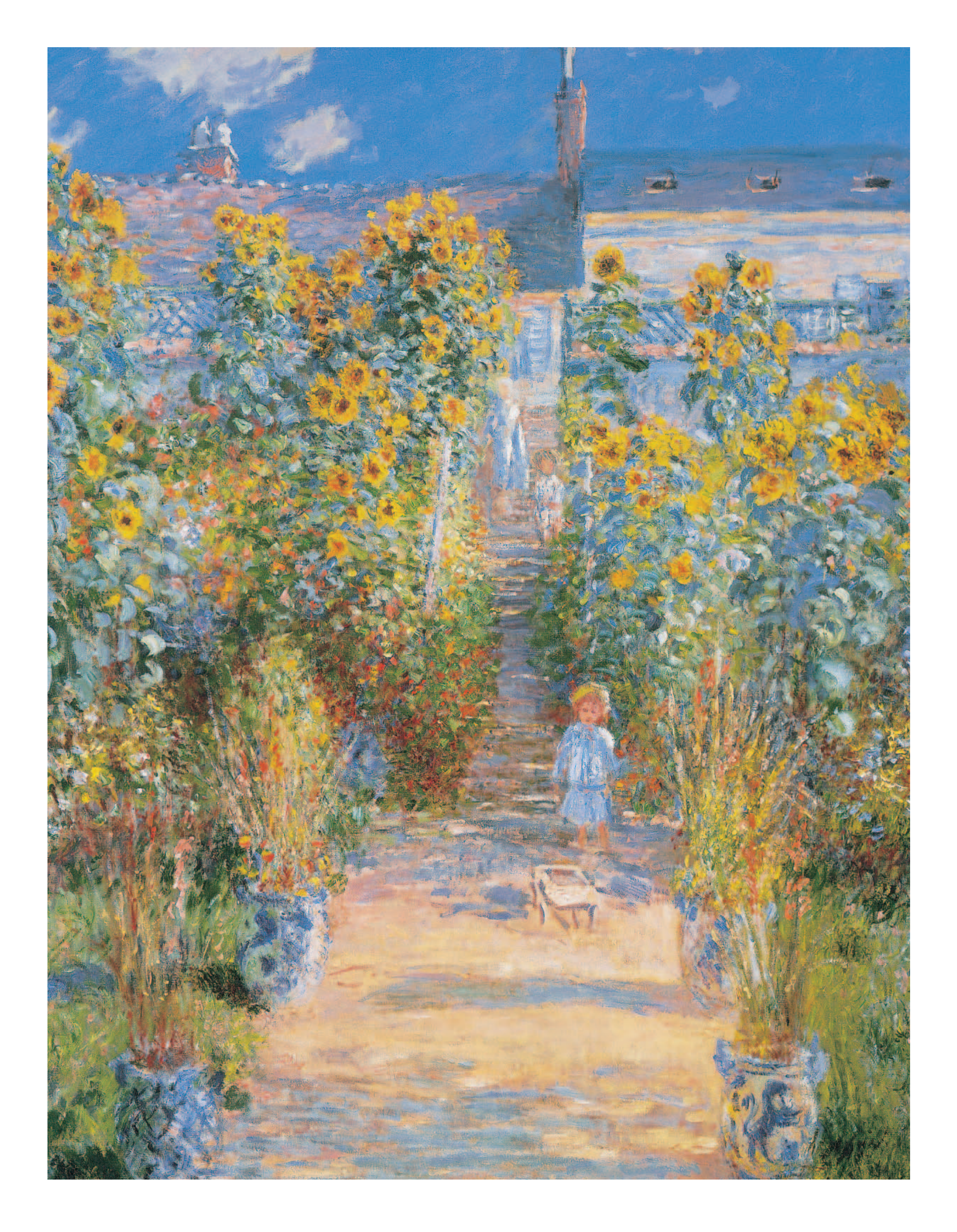
Exposiciones: 1939, Moscú (Cat., p. 48); 1960, Moscú (Cat., p. 29); 1973, Washington, Nueva York… Detroit (Cat. No. 28); 1974, Leningrado (Cat. No. 29); 1974-1975, Moscú (Cat. No. 23).





91. *Efectos de la nieve en Vétheuil* o *Iglesia en Vétheuil, Nieve*, 1878-1879. Museo de Orsay, París.

92. *Jardín de Monet en Vétheuil*, 1881. Galería Nacional de Arte, Washington, D.C.



93.

ACANTILADOS CERCA DE DIEPPE

1897.
Óleo sobre tela. 64.5 x 100 cm.
Firmado y fechado, abajo a la derecha:
Claude Monet. 97.
El Ermitage, San Petersburgo.
Inventario: No. 8992. W., III, 1467.

Monet estuvo en la costa normanda a finales de enero de 1897, con la esperanza de reanudar los bocetos invernales que había comenzado el invierno anterior. Estuvo en Pourville, cerca a Dieppe, y el 1º de abril le escribió a Paul Durand-Ruel que, a pesar del mal tiempo, estaba trabajando con ahínco. Este empeño redundó en un conjunto de paisajes en solo tres meses: *Acantilados cerca de Dieppe* (W., III, 1433, 1434, 1465, 1471).

La sensación que provoca el cuadro *Acantilados cerca de Dieppe* corresponde en buena medida a la descripción que hace el escritor Eugène Fromantin del mismo lugar, en 1862, en su novela *Dominique*: "Uno tiene que esforzarse para ver dónde se termina el mar y dónde empieza el cielo, ya que son tan parecidos en su turbia palidez, en su tormento y en su infinitud, que la línea limítrofe entre ellos es inexistente". Monet fue el primer paisajista francés del siglo XIX en expresar esta idea de infinitud y en fundir estos dos elementos en uno solo. Arrecife, mar y cielo están cubiertos del rocío y la neblina matinales, que desdibuja todo contorno. La mayor preocupación del artista es captar hasta la más mínima fluctuación del color en la atmósfera. El cuadro muestra aspectos característicos de todo un periodo de la obra de Monet, como el hecho de que es una composición que no depende del apoyo de las líneas verticales y que posee una fluidez de la forma, resaltada de manera particular con curvas austeras.

Se cree que este cuadro se exhibió por primera vez en 1898, junto con una serie de numerosos cuadros de paisajes normandos, en la Galería George Petit. En 1900, el artista le informó a Paul Durand-Ruel, en carta fechada el 23 de enero, que le enviaría pronto, entre otros paisajes, el *Acantilados cerca de Dieppe*.

Existe un dibujo en el cuaderno de la década de 1880 en donde representa un motivo muy similar. Este dibujo se encuentra en el Museo Marmottan en París. (Inv. No. 5131).

Procedencia: 1901, Colección P. Durand-Ruel, París; 1903, Colección S. Shchukin, Moscú; 1918, First Museum of Modern Western Painting, Moscú; 1928, Museum of Modern Western Art, Moscú; después de 1948, Ermitage, Leningrado.

Exposiciones: 1974, Leningrado (Cat. No. 28); 1975, Budapest (Cat. No. 19); 1979, Kyoto, Tokio, Kamakura (Cat. No. 9).


Claude Monet 97



94. *En el valle de Saint-Nicolas, cerca de Dieppe, en la mañana*, 1897.



95. *La punta de Petit Ailly, día nublado*, 1897.

96.

PUENTE DE WATERLOO

1903.
Título original: *Niebla en Londres*
(Puente de Waterloo)
Óleo sobre tela. 65 x 100 cm.
Firmado y fechado, abajo a la derecha:
Claude Monet 1903.
El Ermitage, San Petersburgo.
Inventario: No. 6545.

Entre 1899 y 1901, Monet estuvo en Londres durante los inviernos. Se hospedó en el Hotel Savoy, en una habitación cuyo balcón daba hacia el río Támesis, con el puente de Waterloo a la izquierda y las fábricas humeantes tras él.

Esta vista le inspiró toda una serie de pinturas que mostraban el Puente de Waterloo. Después de 1901, el artista desistió de la realización de cuadros al aire libre, de modo que completó sus paisajes londinenses en su estudio en Giverny, práctica inusual en su periodo inicial. Tal vez la ausencia de observación directa le ocasionó alguna dificultad al artista, y lo llevó a quejarse con frecuencia en sus cartas a Paul Durand-Ruel sobre su falta de inspiración. Aunque los cuadros de este grupo son de calidad artística desigual, la serie en conjunto es bastante significativa. Mientras trabajaba en ella, Monet se convenció de que la observación directa era insuficiente para recrear las sutiles armonías del color que producía la niebla, que transformaba todo en efímeras siluetas apenas perceptibles. Por lo tanto, al repetir una y otra vez los mismos motivos, el artista se empeñó en darles forma a sus luminosas visiones de color sin tener contacto con el objeto retratado. Estaba menos interesado en la belleza arquitectónica del lugar que en la infinidad de efectos que producían las variaciones atmosféricas, es decir, los matices que adquirían los objetos por la iluminación de los rayos del sol a través de la niebla.

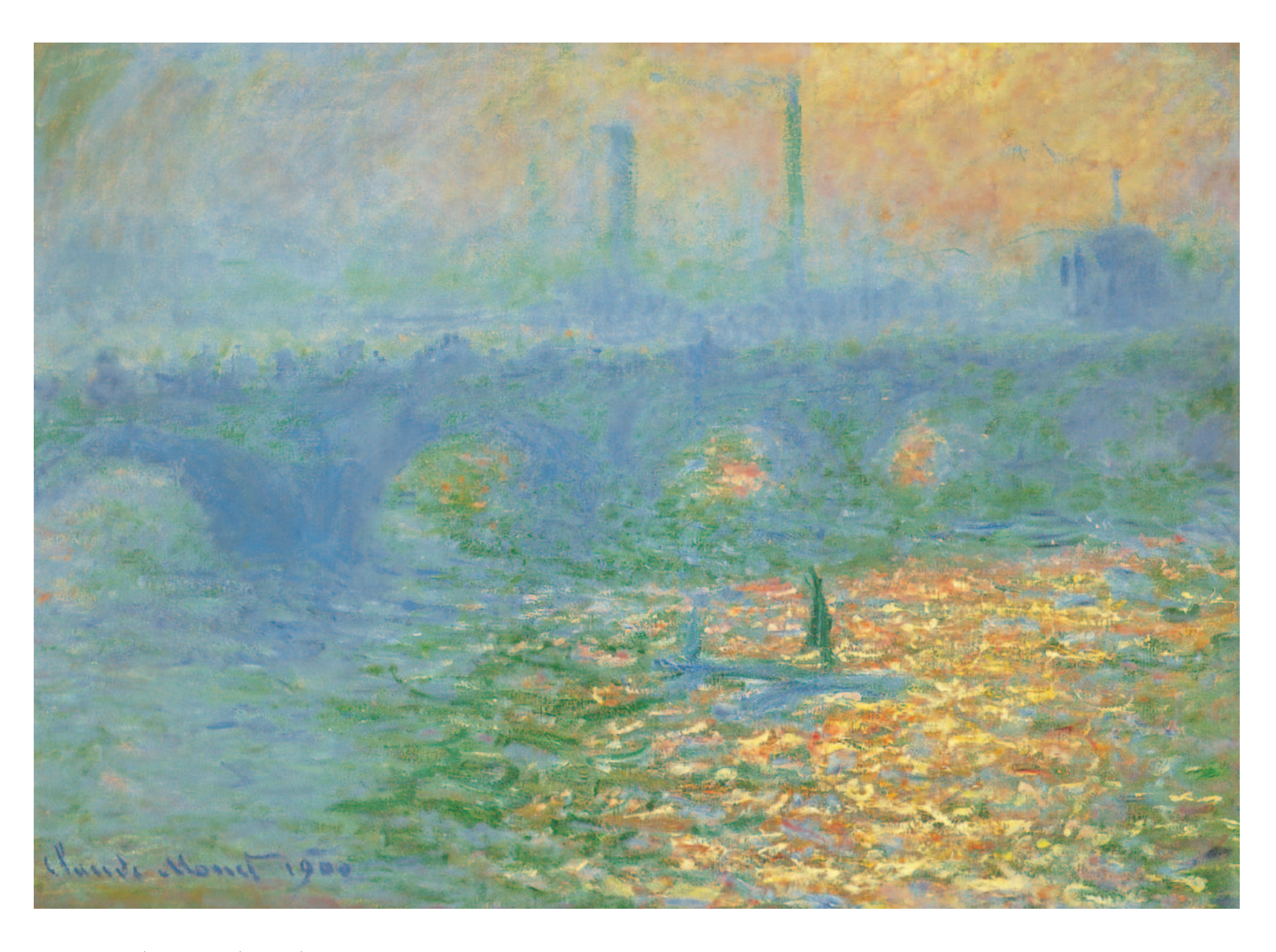
La serie de panoramas de Londres se constituye en el ciclo más exhaustivo de la obra de Monet: comprende más de cien obras, alojadas en varios museos y colecciónes privadas en todo el mundo. Se ha llegado al acuerdo de que la serie está dividida temáticamente en tres grupos, a saber: el puente de Waterloo, el puente de Charing Cross y el Parlamento. Se presume que el pintor comenzó en 1900 con el primer grupo, en donde se incluye el presente cuadro (a juzgar por la fecha que consta en el catálogo de la exposición en la Galería Durand-Ruel, en 1904, No. 9), y terminó en 1903 en Giverny.

El título está basado en la inscripción que hizo P. Durand-Ruel: *Puente de Waterloo con neblina*. También hay una obra al pastel en el Museo Marmottan de París titulado *Puente de Waterloo*, con el mismo motivo (Inv. No. 5048).

Procedencia: 1906, Colección P. Durand-Ruel, París; 1907, Colección I. Morozov, Moscú; 1918, Second Museum of Modern Western Painting, Moscú; 1928, Museum of Modern Western Art, Moscú; después de 1930, Ermitage, Leningrado.

Exposiciones: 1904, París (Cat. No. 19 or 20); 1955, Moscú (Cat., p. 48); 1956, Leningrado (Cat., p. 42); 1965, Berlín (Cat. No. 8); 1973, Varsovia (Cat. No. 17); 1974, Leningrado (Cat. No. 30); 1974-1975, Moscú (Cat. No. 24); 1976, Dresden (Cat. No. 8); 1979 Kyoto, Tokio, Kamakura (Cat. No. 11); 1981, México (Cat. No. 22)


Claude Monet 1903



97. *Londres, puente de Waterloo*, 1899-1901.



98. *Puente de Charing Cross, día nublado*, 1899-1901.





99. *Puente de Waterloo, día nublado*, 1899-1901.

100.

GAVIOTAS (EL RÍO TÁMESIS EN LONDRES. EL PARLAMENTO)

1904.
Óleo sobre tela. 82 x 92 cm.
Firmado y fechado, abajo a la derecha:
Claude Monet 1904.
Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.
Inventario: No. 3306.

Monet hizo su primer viaje a Londres en 1870. En el curso de su vida visitó esta ciudad con regularidad y en ocasiones se detuvo en estadías más largas. En 1899 y 1904, el artista pintó su famosa serie de panoramas de Londres. El presente lienzo es uno de los once cuadros que muestran el motivo del Parlamento. La pintura es de 1904, y pertenece, por consiguiente, a una de las últimas de la serie.

Pocos pintores que han retratado a Londres han sido capaces de expresar los efectos atmosféricos típicos de la ciudad de manera tan convincente. En 1904 se exhibieron treinta y siete lienzos de la serie de Londres, incluido este cuadro, en la Galería Durand-Ruel en París. Se pueden encontrar estos panoramas en varias colecciones en diferentes partes del mundo, pero en particular en París, Chicago, Hamburgo y Nueva York.

Procedencia: 1904, Colección P. Durand-Ruel, París; 1904, Colección S. Shchukin, Moscú; 1918, First Museum of Modern Western Painting, Moscú; 1928, Museum of Modern Western Art, Moscú Art, Moscú; después de 1948, Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú.

Exposiciones: 1904, París; 1939, Moscú (Cat., p 48); 1955, Moscú (Cat., p. 48); 1960, Moscú (Cat., p. 29); 1971, Tokio. Kioto (Cat. No. 50); 1974, Leningrado (Cat. No. 31); 1974-1975, Moscú (Cat. No. 25).





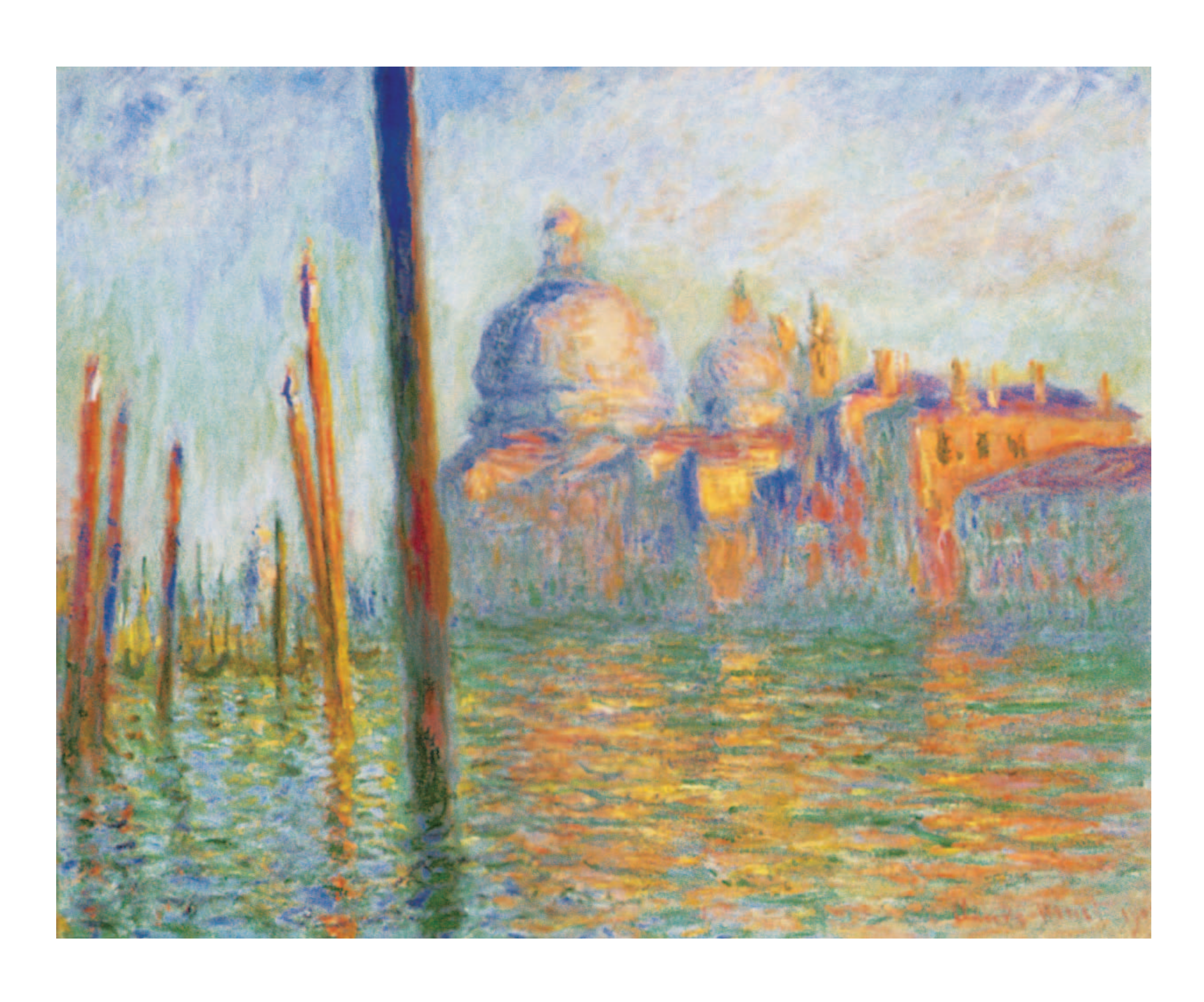
101. *El río Támesis y el Parlamento*, 1871.



102. *El Parlamento, atardecer*, 1900-1901.
Museo de Brooklyn, Nueva York.



103. *Londres, el Parlamento, efectos de la luz del sol en la niebla*, 1904. Óleo sobre tela, 81 x 92 cm. Museo de Orsay, París.



104. *El gran canal*, 1908.
Museo de Bellas Artes, Boston, Massachussetts.

Claude Monet 1908

Claude Monet 1908



105. *Palacio Doge*, 1908.
Mr. y Mrs. Herbert J. Klapper.

106. *Palacio Dario*, 1908.
Instituto de Arte de Chicago.

107. *Impresión, salida de sol*, 1873.
Museo Marmottan, París.



108. *Molino en Zaandaam*, 1871.

Monet 1840-1926: Cronología

1840

Noviembre 14: Nace Claude Oscar Monet en París.

1845

La familia de Monet se traslada a Le Havre.

1858

Conoce a Boudin, quien lo exhorta a trabajar al aire libre.

1859

Viaja a París. Conoce a Troyon y asiste a la Académie Suisse, donde conoce a Pissarro.

1860

Dibuja en la Académie Suisse. Pinta paisajes en Champigny-sur-Marne. En otoño lo llaman a filas para el servicio militar.

1861

Sirve al ejército en Algeria.

1862

Lo dan de alta por razones de salud. En el verano, trabaja en Sainte-Adresse con Boudin y Jongkind. En noviembre vuelve a París. Asiste al estudio de Gleyre. Conoce a Renoir, Sisley y Bazille.

1863

Trabaja en Chailly-en-Bière cerca a Fontainebleau. Al final del año, Monet, Renoir, Sisley y Bazille dejan el estudio de Gleyre.

1864

Trabaja en Honfleur con Bazille, Boudin y Jongkind. Conoce a Gustave Courbet en París.

1865

Expone dos paisajes marinos en el Salón. Pasa el verano en Chailly, con Bazille. En el otoño, trabaja en Trouville con Courbet, Daubigny y Whistler.

1866

Pinta panoramas de París. Expone *Camille* o *La dama del vestido verde* en el Salón. Conoce a Edouard Manet. En la Ville d'Avray pinta *Mujeres en el jardín*, y en Le Havre, *El embarcadero en Le Havre*. Luego trabaja en Sainte-Adresse y Honfleur.

1867

Pasa por dificultades económicas. Vive con sus padres en Sainte-Adresse. Vuelve a París en el otoño.

1868

Trabaja en Etretat y Fécamp.

1869

Junto con Renoir, trabaja en Bougival, donde pinta *La Grenouillère (El estanque de las ranas)*. Se traslada a Etretat, y luego a Le Havre.

1870

Viaja a Londres en septiembre.

1871

Permanece en Londres. Daubigny le presenta a Durand-Ruel. Viaja a Holanda. Manifiesta interés por los grabados japoneses. Se devuelve a Francia y, de paso, visita Bélgica. Estadía en Argenteuil en diciembre.

1872

Junto con Boudin, visita a Courbet, quien está encarcelado por su participación en la Comuna. Trabaja en Le Havre, donde pinta *Impresión, salida de sol*. Luego de su segundo viaje a Holanda, se establece en Argenteuil, donde permanecerá hasta 1878.

1873

Trabaja en Argenteuil en un estudio dentro de una pequeña embarcación. Pinta las orillas del Sena.

1874

Expone nueve obras en una exposición que luego se llamará la primera exposición impresionista, que tuvo lugar en Nadar, del 15 de abril al 15 de mayo, en 35 Boulevard des Capucines. Conoce a Caillebotte.

1875

Continúa trabajando en Argenteuil. Sufre reveses económicos.

1876

En abril, hace parte de la segunda exposición impresionista, en la Galería Durand-Ruel, ubicada en 11 Rue Le Peletier, en donde expone dieciocho obras. Empieza la serie de la estación de Saint-Lazare, que terminará el año siguiente.

1877

En abril, participa en la tercera exposición impresionista (6 Rue Le Peletier), con la exposición de treinta cuadros. Visita Montgeron. Regresa a París en el invierno.

1878

Se establece en Vétheuil.

1879

En la cuarta exposición impresionista (del 10 de abril al 11 de mayo, en 28 Avenue de l'Opera) expone veintinueve cuadros. Trabaja en Vétheuil y Lavacourt.

1880

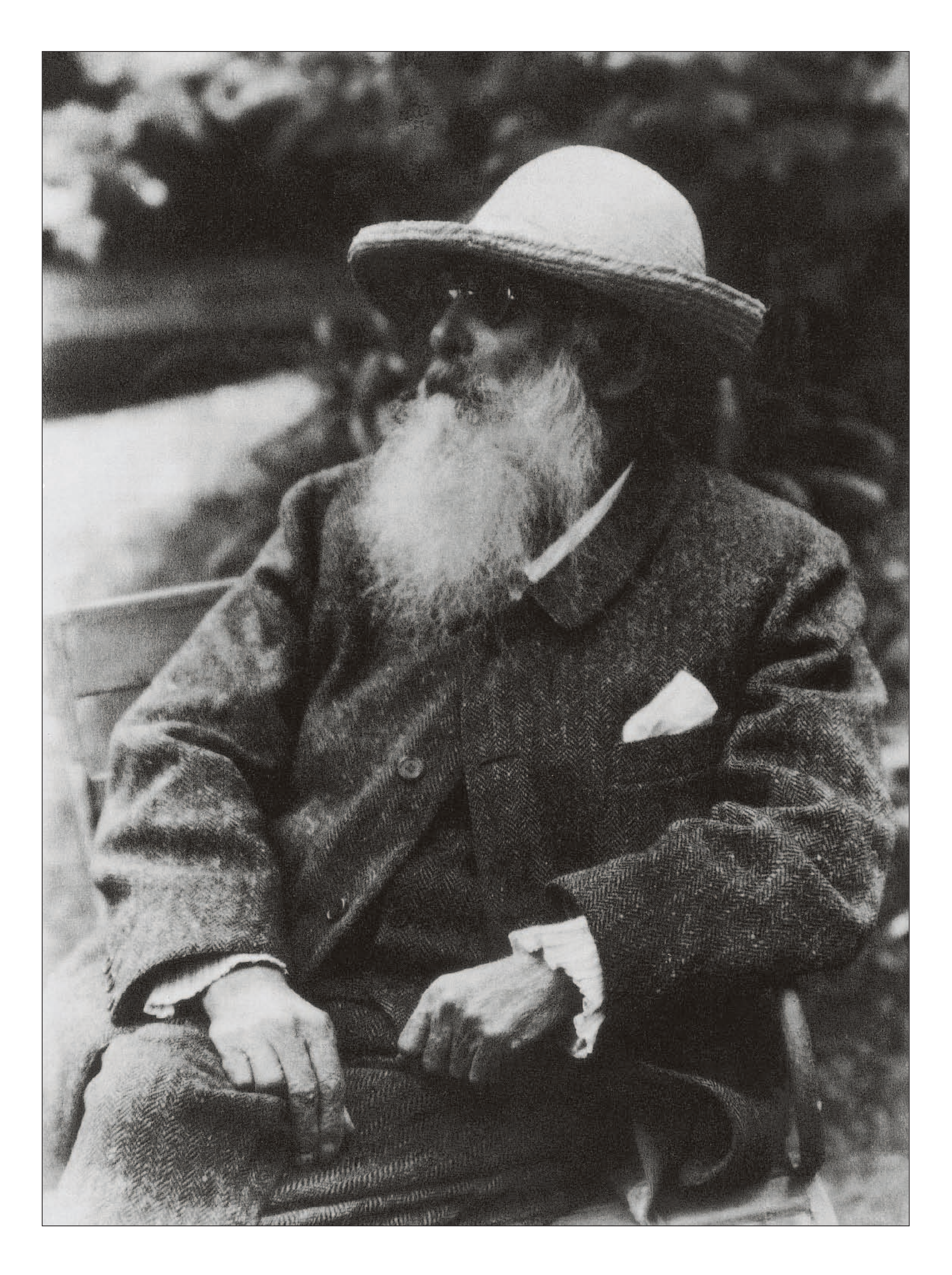
En palabras del periódico *La Vie Moderne*, es un "solista", término con que se refiere a su exposición independiente. Trabaja en Vétheuil.

1881

Trabaja en Vétheuil, Fécamp y, en diciembre, en Poissy.

1882

En marzo, en la séptima exposición impresionista (251 Rue Saint-Honoré), expone treinta y cinco cuadros. Trabaja en Pourville, Dieppe and Poissy.



109. Monet, verano de 1926. Fotografía de Nickolas Murray. Museo de Arte Moderno, Nueva York.



110. Claude Monet en el Puente Japonés, 1925,
Archivos Clemenceau, París.

1883

En marzo expone solo en la Galería Durand-Ruel. En mayo permanece en Giverny. Trabaja en los alrededores de Vernon, Le Havre y Etretat. Realiza un viaje corto por el Mediterráneo, en compañía de Renoir. Visita a Cézanne en l'Estaque.

1884

Desde el 17 de enero hasta el 14 de marzo, trabaja en Bordighera. En abril está en Menton, en agosto, en Etretat y durante el otoño, en Giverny.

1885

Hace parte de la International Exhibition en la Galería Georges Petit. Trabaja en Etretat de octubre a diciembre.

1886

Realiza un viaje corto a Holanda. Se rehúsa a participar en la octava y última exposición impresionista. Hace parte de la International Exhibition en la Galería Georges Petit. Exposición de obras de Monet en Nueva York. En septiembre, trabaja en Belle-Ile, donde conoce a Geffroy.

1887

Expone dos cuadros en la Exhibition of the Royal Society of British Artists en Londres.

1888

Vive en Antibes de enero a abril. Visita Londres en julio y regresa en septiembre a Etretat.

1889

Exposición de obras de Monet y Rodin (145 piezas) en julio en la Galería Georges Petit.

1890

Comienza las series de almiares y álamos. Se traslada a Giverny.

1891

Continúa su trabajo en las series de almiares y álamos. Con la primera, hace una exitosa exposición en la Galería Durand-Ruel. Visita Londres en diciembre.

1892

Exposición de su serie de álamos. Comienza la serie de la catredral de Ruán.

1893

Continúa su trabajo con la serie sobre la catedral de Ruán.

1894

Cézanne visita a Monet en Giverny.

1895

Viaja a Noruega en enero. Exposición de su serie de las catedrales en la Galería Durand-Ruel (mayo 10 al 31).

1896

Trabaja en Pourville durante los meses de febrero y marzo.

1897

Permanece en Pourville desde enero hasta marzo.

1898

En junio, hace parte de una exposición en la Galería Georges Petit.

1899

Comienza los *Nenúfares*. Viaja a Londres en el otoño, donde pinta panoramas sobre el río Támesis.

1900

Nueva visita a Londres en febrero. En abril, trabaja en Giverny. Transcurre el verano en Vétheuil.

1901

Estadías en Londres en febrero y en abril.

1902

Permanece en Bretaña durante los meses de febrero y marzo.

1903

Trabaja en panoramas del río Támesis en Londres.

1904

Pinta su jardín de Giverny. Exhibe sus panoramas del Támesis en la exposición que tiene lugar en la Galería Durand-Ruel, del 9 de mayo al 14 de junio. En octubre viaja a Madrid para ver obras de Velázquez.

1906

Trabaja en la serie de nenúfares.

1908

Permanece en Venecia de septiembre a diciembre.

1909

Vuelve a Venecia en otoño, donde pinta una serie de paisajes.

1912

Exhibe su serie veneciana en la exposición que tiene lugar en la Galería Bernhein-Jeune, del 28 de mayo al 8 de junio.

1916

Comienza su obra de los paneles decorativos de nenúfares.

1921

Exposición retrospectiva en la Galería Durand-Ruel, del 21 de enero al 2 de febrero. Realiza un corto viaje a Bretaña en septiembre.

1922

Padece una enfermedad ocular.

1923

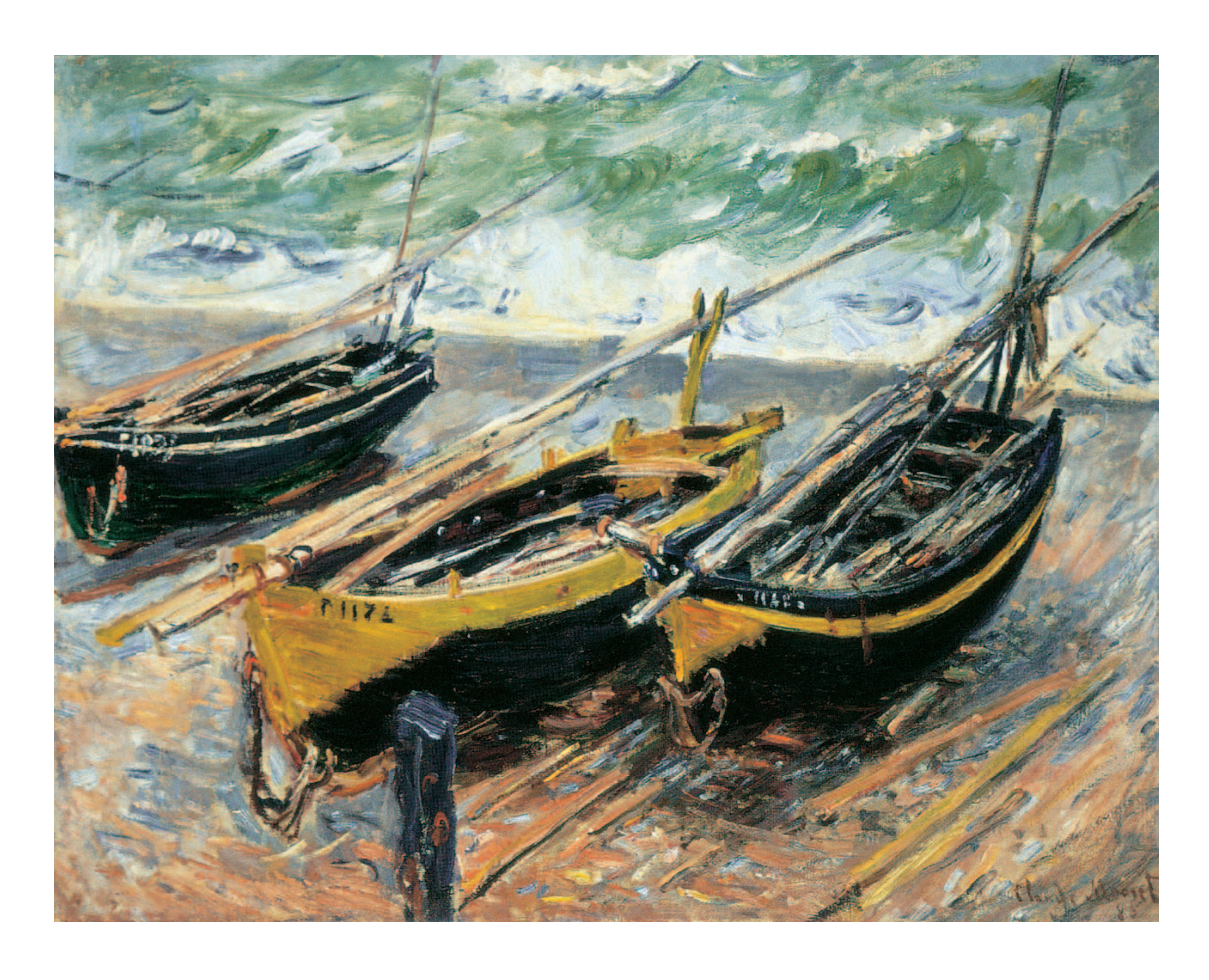
Trabaja en los paneles decorativos de los nenúfares.

1926

Muere el 5 de diciembre en Giverny.



111. *El puente de madera*, 1872.
Fundación Rau pour le Tiers-Monde, Zurich.



112. *Tres barcas pesqueras*, 1885. Budapest.

Exposiciones

1874, París
Sociedad anónima de artistas, pintores, escultores, grabadores, etc., 35, Boulevard des Capucines. Primera exposición. París, 1874.

1877, París
Tercera exposición de pintura (abril). París, 1877.

1879, París
Cuarta exposición de pintura. París, 1879.

1889, París
Galería Georges Petit. Claude Monet y Auguste Rodin. París, 1889.

1895, París
Galería Durand-Ruel. Claude Monet. Panoramas de la Catedral de Ruán. París, 1895.

1900, París
Grand Palais. Exposición Universal. París 1900.

1903, Viena
Vereinigung Bildender Künstler. Österreich Secession. XVI.Viena, 1903.

1904, París
Nueve de mayo al 4 de junio, Galería Durand-Ruel. Claude Monet: Panoramas del río Támesis en Londres (1902-1904). París, 1904.

1906, París
Galería Durand-Ruel. Diecisiete cuadros de Claude Monet de la Colección J.-B. Faure. París, 1906.

1906, Berlín, Stuttgart
Galería Paul Cassirer. Manet-Monet. Sammlung J.-B. Faure. Berlín, 1906.

1907, Mannheim
Primero de mayo a 20 de octubre. Städtische Kunsthalle. Internationale Kunstausstellung. Mannheim, 1907.

1909, París
Galería Durand-Ruel. Claude-Monet. París, 1909.

1939, Moscú
Museum of Modern Western Art. Pintura paisajística francesa. Siglos XIX y XX. Moscú, 1939 (catálogo en ruso).

1955, Moscú
Museo Pushkin de Bellas Artes. Exposición de arte francés: Del siglo XV al XX. Moscú, 1955 (catálogo en ruso).

1955, Riga
Museo de Arte de Latvian SSR. Arte de Europa occidental: comienzos del siglo XX. Riga, 1955 (catálogo en letón).

1956, Leningrado
El Ermitage. Arte francés: del siglo XII al XX.
Leningrado, 1956 (catálogo en ruso).

1960, Moscú
Museo Pushkin de Bellas Artes. Exposición de arte francés de la segunda mitad del siglo XIX, de las reservas de los museos de arte soviéticos. Moscú, 1960 (catálogo en ruso).

1965, Berlín
Galería Nacional. De Delacroix a Picasso, Berlín, 1965.

1965-1966, Bordeaux, París
Catorce de mayo al 6 de septiembre. Museo de Bellas Artes. Septiembre 1965-enero 1966. Museo del Louvre. Maestros de la pintura francesa presentes en Leningrado y Moscú. París, 1965.

1966-1967, Tokio, Kyoto
Obras maestras de la pintura moderna presentes en la Unión Soviética. Tokio, 1966.

1971, Tokio, Kyoto
Tokio. Abril 10-mayo 30. Kyoto, junio 8-julio 25. Cien obras maestras provenientes de la Unión Soviética. Tokio, 1971.

1972, Otterlo
Treinta de abril a 16 de julio. State Museum Kröller-Müller. De Van Gogh a Picasso. Exposición del Museo Pushkin en Moscú y del Ermitage en Leningrado. Otterlo, 1972.

1972, Praga
Galería Národní. Kresby evropskych mistru XV-XX století a ze sbírek státní Ermitáze v Leningradoe. Praga, 1972.
1973, Washington, Nueva York,... Chicago... Washington. Galería Nacional de Arte. Nueva York. M. Knoedler and Co. Los Ángeles. Museo de Arte de la Ciudad. Chicago. Instituto de Arte. Port-Worth. Museo de Arte Kimbel. Detroit. Instituto de Arte. Pintura impresionista y pos-impresionista proveniente de Unión Soviética. Nueva York, 1973.

1973, Varsovia
Warszawa. Museo Narodowe. Malarstwo francuskie XVII-XX wieków ze zbiórow Ermitazu. Warsaw, 1973.

1974, Leningrado
El Ermitage. Pintura impresionista. Centenario de la primera exposición impresionista de 1874. Leningrado,1974 (catálogo en ruso).



113. *El puerto de Le Havre durante la noche*, 1873. Colección privada.

1974-1975, Moscú
Museo Pushkin de Bellas Artes. Pintura impresionista. Centenario de la primera exposición impresionista de 1874-1974. Moscú, 1974 (catálogo en ruso). 1974-1975, París, Nueva York
El Impresionismo. Exposición del centenario. París-Nueva York, 1974.

1975, Budapest
Museo Szépmuvészeti Remekmuvek a Szovjetunio muzeumaibol. A kiallitas az alabbi gyujtemények anyagabol készult valogas. Ermitazs Allami Tretiakov keptar. Budapest, 1975.

1975, Moscú
Museo Pushkin de Bellas Artes. Cincuenta años de relaciones diplomáticas entre Francia y la Unión Soviética. Moscú, 1975 (catálogo en ruso).

1976, Dresde
Dieciocho de septiembre-31 de octubre. Albertina. Meisterwerke aus dem Puschkin-Museum, Moskau und der Ermitage, Leningrado. Dresde, 1976.

1978, Le Havre
Veintitrés de mayo al 3 de julio. Museo de Bellas Artes André Malraux. La pintura impresionista y pos-impresionista del Museo del Ermitage. Le Havre, 1978.

1979, Kyoto, Tokio, Kamakura
Pintores franceses del Ermitage y del Museo Pushkin de Bellas Artes, de finales del siglo XIX y comienzos del XX, Tokio, 1979.

1980, París
Cinco de febrero al 5 de mayo. Grand Palais. Homenaje a Claude Monet (1840-1926). París, 1980.

1981, México
Museo del Palacio de Bellas Artes (Sala Nacional Cultural). Impresionistas franceses de los museos Ermitage y Pushkin. México,



114. *El pintor con sombrero de pico*, dibujo.



115. *Reparación de un barco*, 1881.
Museo de Arte Tokio Fuji.



116. *Hombre con sombrero de paja*, c. 1857.
Museo Marmottan, París.

Monet - Bibliografía

BARSKAYA
A. Barskaya, *Claude Monet*, Leningrado, 1980.

BARSKAYA, IZERGINA
A. Barskaya, A. Izergina, *French Painting. Second Half of the 19th to Early 20th Century.* Museo del Ermitage, Leningrado, 1975.

CATALOGUE. MOSCOW
Catalogue of Paintings in the S. Shchukin Collection, Moscú, 1913.

CATALOGUE. MOSCOW
Catalogue of the Museum of Modern Western Art, Moscú, 1928.

CATALOGUE. MOSCOW
Catalogue of the Picture Gallery of the Pushkin Museum of Fine Arts, Moscú, 1957.

CATALOGUE 1958
Catalogue of Paintings. Hermitage Museum. Department of Western European Art, Leningrado-Moscú, 1958, vol. 1.

CATALOGUE. MOSCOW
Catalogue of the Picture Gallery of the Pushkin Museum of Fine Arts. Moscú, 1961.

CATALOGUE 1976
Catalogue of Paintings. Hermitage Museum. Department of Western European Art, vol. 1, Leningrado, 1976.

GEFFROY
G. Geffroy, *Claude Monet. Sa vie, son temps, son oeuvre*, vols. 1, 2, París, 1922.

GEORGIEVSKAYA
E. Georgievskaya, *Claude Monet*, Moscú, 1973.

GEORGIEVSKAYA, KUZNETSOVA
E. Georgievskaya, I. Kuznetsova, *French Painting from the Pushkin Museum of Fine Art*, Leningrado, 1980.

MAKOVSKY
S. Makovsky, French Artistsin the I. A. Morozov, Collection, "Apollon", No 3-4, 1912.

MONET. ÁLBUM
Claude Monet. *Álbum*, Leningrado, 1969.

ORLOVA
M. Orlova, *Claude Monet, "Iskusstvo",* 1940, No 6.

PATAKY
D. Pataky, *Monet*, Budapest, 1966.

PERTSOV
P. Pertsov, *The Shchukin Collection of French Painting*, Moscú, 1921.

PROKOVIEV
V. Prokoviev, *French Paintings in the Museums of the U.S.S.R.*, 1962.

RÉAU
L. Réau, *Catalogue de l'art français dans les musées russes*, París, 1929.

REUTERSWÄRD 1948
O. Reuterswärd, *Claude Monet*, *Stockholm*, 1948.

REUTERSWÄRD 1965
O. Reuterswärd, *Claude Monet, Stockholm*, 1948; Traducción abreviada: Moscú 1965.

REWALD 1959
J. Rewald, *The History of Impressionism*, Nueva York, 1946; traducción al ruso: Leningrado-Moscú, 1959.

REWALD 1961
J. Rewald, *The History of Impressionism*, Nueva York, 1961.

STERLING
Ch. Sterling, *Musée de l'Ermitage. La Peinture française de Poussin à nos jours*, París, 1957.

TERNOVETS
B. Ternovets, *Musée d'Art Moderne de Moscou,* «*L'Amour de l'Art*», diciembre de 1925.

TUGENDHOLD 1914
Y. Tugendhold, *The Shchukin Collection of French Painting,* "*Apollo*"*,* 1914, No 1-2.

TUGENDHOLD 1923
Y. Tugendhold, *The First Museum of Modern Western Painting. The S. Shchukin Collection*, Moscú-Petrogrado, 1923.

VENTURI
L. Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, París-Nueva York, 1939, vols. 1, 2.

WERTH
L. Werth, *Claude Monet*, París, 1928.

WILDENSTEIN (OR w.)
D. Wildenstein, *Claude Monet. Biographie et Catalogue raisonné*, vol. 1, Lausanne-París, 1974; vols. 2, 3, Lausanne-París, 1979.



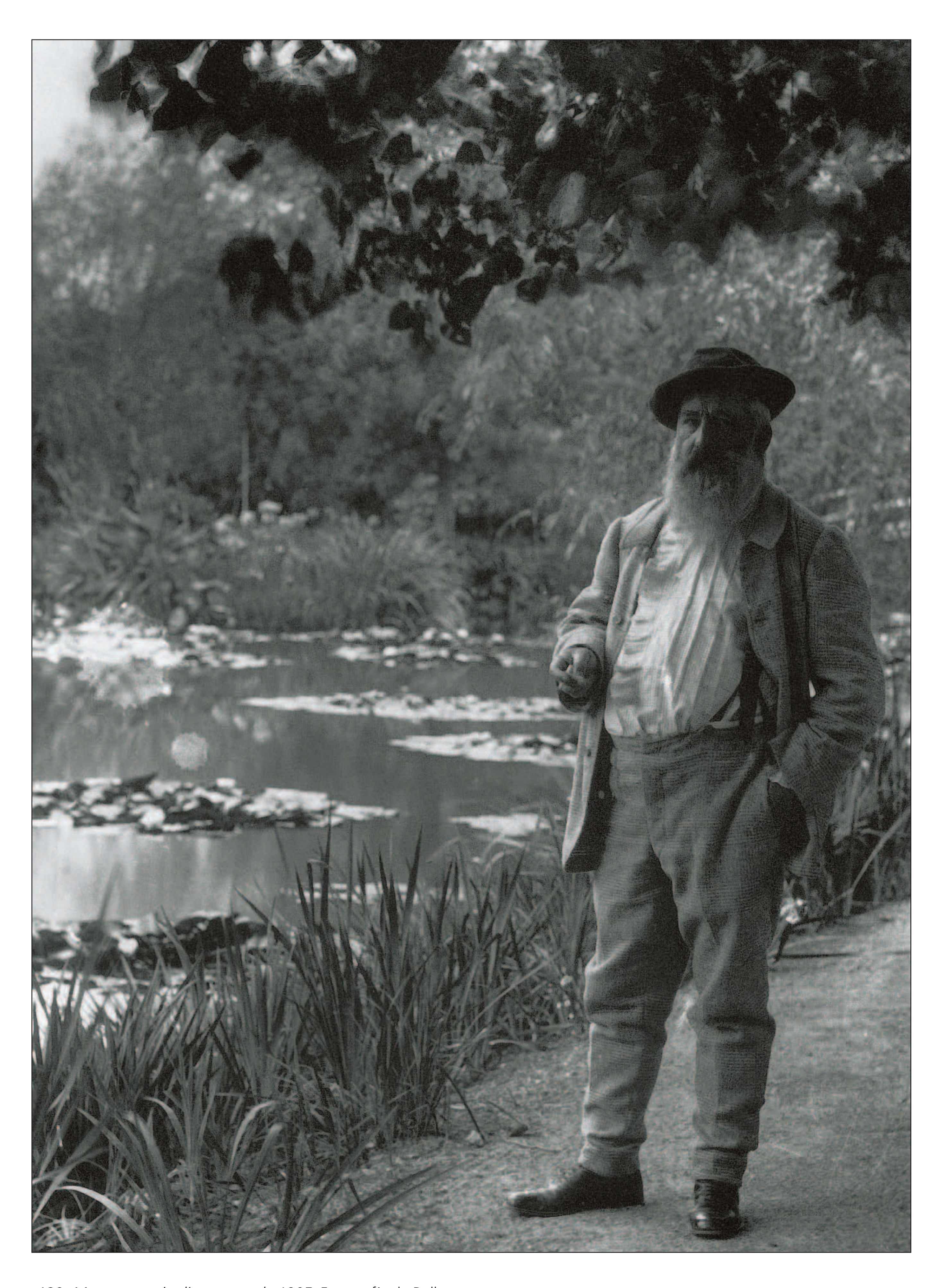
117. *Mujer negra con pañoleta*, c. 1857.
Museo Marmottan, París.



118. *La iglesia de Varangeville en la mañana*, 1882.



119. *Arrecife en Etretat después de la tormenta*, 1870.
Museo de Orsay, París.

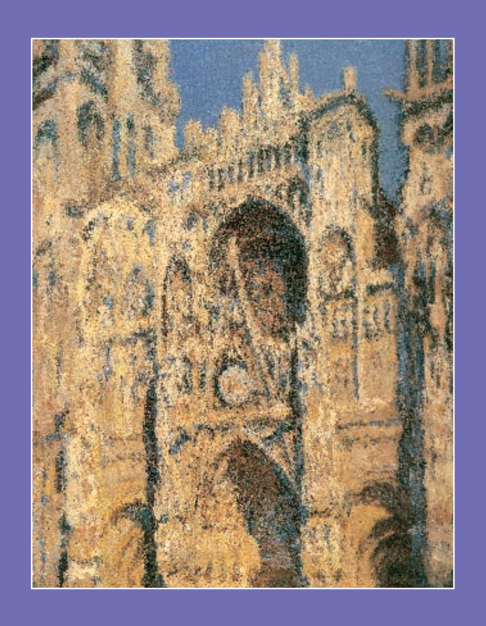


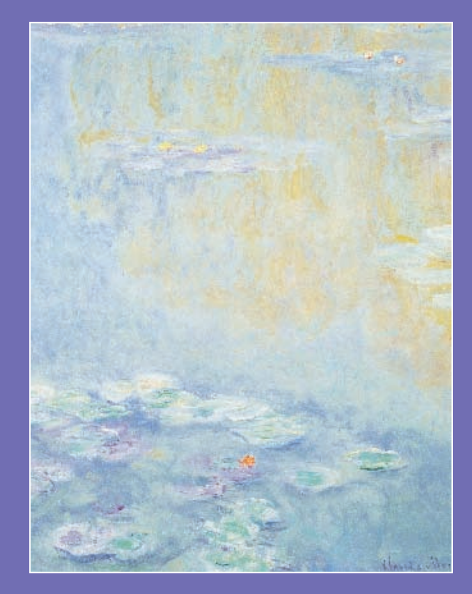
120. *Monet en su jardín, verano de 1905*. Fotografía de Bulloz.

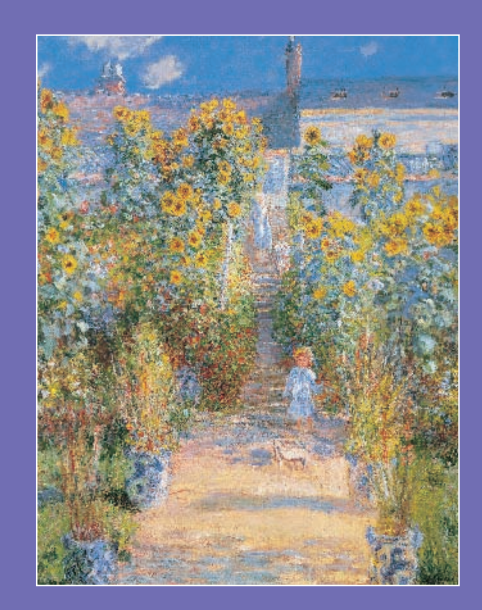
Índice



121. *Estanque con nenúfares*, 1917-1919







Para Monet, el acto de creación siempre fue una dolorosa lucha. Su obsesión por expresar emociones y transmitir el efecto de la luz sobre la naturaleza fue mucho más intensa que la de sus contemporáneos. En sus palabras: "Las técnicas vienen y van... el arte siempre es el mismo: una transposición de la naturaleza que requiere tanto de la voluntad como de la sensibilidad. Me esfuerzo y forcejeo con el sol... debería pintar con oro y piedras preciosas".